

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

**DISSERTATIONES
SLAVICAE**

**МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ
ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ
STUDIES IN SLAVIC PHILOLOGY
SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN**

**SECTIO
HISTORIAE
LITTERARUM**

XXIII

2004

**DISSERTATIONES SLAVICAE
SECTIO HISTORIAE LITTERARUM XXIII**

**DISSERTATIONES SLAVICAE
SECTIO HISTORIAE LITTERARUM
XXIII**

2004
SZEGED

A SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM SZLÁV INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK / РЕДАКТОРЫ-ОСНОВАТЕЛИ

Juhász József

H. Tóth Imre

A KÖTETET SZERKESZTETTÉK / РЕДАКТОРЫ ТОМА

Bagi Ibolya

felelős szerkesztő / ответственный редактор

Györgyeyné Login Adrienne

Lepahin Valerij

Sarnyai Csaba

© Auctores, 2004

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged.

HU ISSN 0237-9554 Diss. Slav.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| К читателям | 7 |
| РАЗДЕЛ I. | |
| Иштван ФЕРИНЦ: Идея равноапостольства и христианский образ Владимира Святославича в древнейших памятниках Киевской Руси..... | 9 |
| Эржебет НАДЬ: Принцип бинарности в стиле Епифания Премудрого | 17 |
| Тибор БАРОТИ: <i>Соперники</i> Ричарда Шеридана как литературный источник <i>Барышни-крестьянки</i> А. С. Пушкина | 33 |
| Олег КОМКОВ: Иконология преображения в <i>Пророке</i> А. С. Пушкина | 51 |
| Иштван ФЕНЬВЕШИ: Русская литература первой половины 19 в. как зеркало национального имиджа венгров | 73 |
| Райнхард ЛАУЭР: Русско-немецкие литературные взаимосвязи в эпоху реализма | 89 |
| Милана ЦЕРЯК: Проблемы онтологизма изображения зла в эстетическом мировоззрении Гоголя..... | 103 |
| Наталия МАЛЮТИНА: Характер полилога в пьесе А. П. Чехова <i>Вишневый сад</i> в контексте поисков музыкальной драматургии рубежа столетий | 113 |
| Валерий ЛЕПАХИН: Проблема иконописи и живописи в повести И. С. Шмелева <i>Неупиваемая чаша</i> | 121 |
| Алла ГРАЧЕВА: Генрих Ибсен и русское декадентство (К постановке вопроса) | 143 |
| Дина ГЕРАСИМОВА – Ефим РОГОВЕР: Творческий портрет Михая Зичи (К истории венгеро-русских культурных отношений) | 151 |
| Каталин СЁКЕ: Символизм как «автобиография»: герменевтика жизнетворческого текста (Заметки к мемуарной прозе В. Ф. Ходасевича)..... | 159 |
| Жужанна САБО: Зеркало в зеркале (Анализ стихотворного цикла Марины Цветаевой «Ахматовой») | 167 |
| Ибойя БАГИ: Изображение «краха идеи» через карикатуризацию ее носителя (По роману Бориса Пильняка <i>Голый год</i>)..... | 183 |
| Река РАИНЧАК: Языки в <i>Чевенгуре</i> А. П. Платонова | 195 |
| Нора ХОРВАТ: Миф и регрессия в повестях Евгения Замятина..... | 209 |
| Чаба ШАРНЬАИ: Превращение и крушение (Повесть <i>Живи и помни</i> В. Г. Распутина и ее мифологическая структура) | 221 |

РАЗДЕЛ II.

| | |
|---|-----|
| Ivo POSPÍŠIL: Some Notes on the History of Czech Slavonic Literary Studies..... | 231 |
| Tamás BERKES: Literární tradice českého obrození | 241 |
| Marta DRŠATOVÁ: Historický román Gézy Gárdonyiho a aloise jiráska na přelomu století..... | 251 |
| Пламен ПАНАЙОТОВ: <i>Ich bin ein Deutscher Knabe, Magyar vagyok</i> и вазовото <i>Аз съм българче</i> | 261 |
| Габриела МЕСАРОШ: За разказвача и основните мотиви в <i>Хайка за вълци</i> от Ивайло Петров..... | 277 |
| Monika FARKAŠ BARATI: Partenije Pavlović, autor prve autobiografije u srpskoj i bugarskoj književnosti..... | 287 |
| Izabella DANKÓ: Fuga za orkestar i jorgovan | 297 |
| Нонна ШЛЯХОВА: «Роздум про незнищенність людини» (Циклон Олеся Гончара в контексті феноменологічної естетики) | 305 |

К ЧИТАТЕЛЯМ

Дорогие друзья,
как вы знаете ученые записки *Dissertationes Slavicae* до сих пор представляли собой издание по русистике. В основном в них публиковались статьи и исследования по проблемам русской литературы. Этим выпуском мы расширяем тематику: теперь мы принимаем и печатаем работы также по славистике и по сравнительному литературоведению.

Ответственный редактор

ИДЕЯ РАВНОАПОСТОЛЬСТВА И ХРИСТИАНСКИЙ ОБРАЗ ВЛАДИМИРА СВЯТОСЛАВИЧА В ДРЕВНЕЙШИХ ПАМЯТНИКАХ КИЕВСКОЙ РУСИ

Иштван Феринц

(Ferincz István, Szeged)

Письменные памятники, созданные до начала монголо-татарского нашествия, подчеркивают племенное единство славян, сознают народное единство Киевской Руси как ценность, к защите и сохранению этого единства и призывают лучшие произведения Киевской Руси, в числе которых выделяется *Повесть временных лет*, которая в глазах летописцев была синтезом всей русской (языческой и христианской) истории предшествующего времени, поэтому и все областные своды начинаются *Повестью временных лет*.

Принятие Русью христианства в 988 г. налагало на обращенный народ практическую задачу – преобразовывать свою жизнь на началах истинной религии, устроить в смысле и духе этой религии все свои дела и отношения. Киевская Русь действительно вступила на этот путь. Русские выбрали христианскую религию, которая требует не просто веры в бога, но деятельной веры, ибо вера без дел не может спасти человека, как сказал апостол Яков «...вера без дел мертва» (Иак 2:20). Поэтому высшим духовным идеалом для русского человека – помимо аскетизма – служила деятельная святость. То нравственное настроение, которое овладело обращенным от язычества Владимиром свидетельствует об этом. Сразу после крещения, когда люди разошлись по домам, Владимир так говорит в *Повести временных лет*: *Христос бог, сотворивший небо и землю! Взгляни на новых людей этих и дай им, господи, познать тебя, истинного бога, как познали тебя христианские стра- ны. Утверди в них правильную и неуклонную веру, и мне помоги, господи, против дьявола, да одолею козни его, надеясь на тебя и на твою силу. И сказав это, приказал рубить церкви и ставить их по тем местам, где прежде стояли кумиры.*¹ Летописец подчеркивает: Владимир был рад, что познал бога сам и люди его, поэтому он продолжает ставить церкви и по другим городам и определять в них попов и приводить людей на крещение по всем городам и селам. После этого *посылал он собирать у лучших людей детей и отдавать их в обучение книжное*. По словам летописца: *тем самым сбылось на*

¹ *Повесть временных лет* // Памятники литературы Древней Руси XI – начало XII века. М., 1978. С. 133.

Руси пророчество, гласившее: «В те дни услышат глухие слова книжные, и ясен будет язык косноязычных» (Ис.29:18), так как не слышали они раньше учения книжного, но по божьему устройению и по милости своей помиловал их бог. В тексте летописи приводятся слова пророка, сказавшего: «Помилую, кого хочу». Значит, помилование Руси произошло святым крещением и обновлением духа, по божьему изволению, по любви Бога к Русской земле, а не по их делам. Летописец подчеркивает, что в результате крещения Владимиром Руси: русские – новые люди, христиане, избранные богом.

Владимир Святославич совершает святые дела в духе совета пророка Даниила Навходоносору-царю: «грехи твои милостынями искупи, и беззакония твои – щедростью нищим.» Иларион – первый митрополит из русских, внушает ему мысль: *...не оставляй в ушах только сказанное, но делом исполни слышанное: просящим подай, нагих одень, жаждущих и голодных накорми, больным пошли всякое утешение, должников искупи, рабов освободи.*² Заботы о бедных и недужных, миролюбие по отношению к европейским соседям, отвращение от жестоких казней, все это было вполне христианским. Подобные чувства и взгляды были высказаны Владимиром Мономахом сто лет спустя в его *Поучении* и в лучших произведениях Киевской Руси, к числу которых относится *Слово о Законе и Благодати* Илариона, составленное между 1037 и 1050 годами.³

Тема *Слова* – восхваление заботы Бога о спасении людей вообще, и русских в частности. После падения Адама род человеческий уклонился от истинного Бога. Спастись он мог только через Иисуса Христа. Но для принятия Спасителя нужно было подготовить людей. Ветхий Завет был приготовлением, Новый – завершением этого спасения. Иларион указывает, что Евангелием и крещением Бог «все народы спас», прославляет русский народ среди народов всего мира и резко полемизирует с учением об исключительном праве на «богоизбранничество» только одного народа. Идеи эти изложены в *Слове* с большой ясностью. Точность и ясность замысла отчетливо отразились в самом названии *Слова*: *О Законе, данном Моисеем, и о Благодати и Истине, пришедших с Иисусом Христом, и о том, како Закон прекратился, Благодать и Истина всю землю наполнили, и вера на все народы распро-*

² Иларион. *Слово о Законе и Благодати* // Красноречие Древней Руси. М., 1987. С. 54.

³ Интересные доводы и соображения о дате произнесения *Слова* изложены в статье Н. Н. Никитенко: «Слово Илариона, написанное на два евангельских текста, читаемых в первый день Пасхи и на Благовещение, было произнесено 25 марта 1022 г., когда произошло полное совпадение этих праздников (кириопасха). Эта дата отмечает верхнюю хронологическую веку в создании Софии Киевской, которая характеризуется Иларионом как действующая церковь.» См. *Слово Илариона и датировка Софии Киевской* // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура. Сборник научных трудов. Київ, 1991. С. 51–57.

странилась и до нашего народа русского дошла, и похвала кагану нашему Владимиру.

Трехчастная композиция *Слова*, подчеркнутая в названии, позволяет органически развить основную тему *Слова* – прославление Русской земли, ее «кагана» Владимира и князя Ярослава. Каждая часть легко вытекает из предшествующей, постепенно сужая тему, логически, по типическим законам средневекового мышления, переходя от общего к частному, от общих вопросов мироздания к частным его проявлениям, от универсального к национальному, к судьбам русского народа.

Первая часть произведения касается основного вопроса исторических воззрений средневековья: вопроса взаимоотношения двух Заветов: Ветхого – «Закона» и Нового – «Благодати». Взаимоотношение это рассматривается Иларионом в обычных символических схемах христианского богословия. Взаимоотношение Бога и людей в эпоху иудейства, по мысли Илариона, устанавливалось Законом, началом несвободным, в эпоху же христианства – Благодатью, означающей свободное общение человека с Богом. Закон – слуга и предтеча Благодати, Благодать же – слуга будущему веку, жизни нетленной. Затем отношение Благодати к Закону подробно иллюстрируется параллелями из Ветхого Завета: образ Закона и Благодати – Агарь и Сарра. Сначала первая – рабыня, затем вторая – свободная.

Иларион создает собственную патриотическую концепцию всемирной истории. Он нигде не упускает из виду основной своей цели: перейти затем к прославлению Русской земли и ее «просветителя» Владимира. Иларион настойчиво выдвигает вселенский, универсальный характер христианства Нового Завета («Благодати») сравнительно с национальной ограниченностью Ветхого Завета («Закона»). Подзаконное состояние при Ветхом Завете сопровождалось рабством, а «Благодать» (Новый Завет) – свободой. «Закон» сопоставляется с тенью, светом луны, ночным холодом, «Благодать» – с солнечным сиянием, теплотой. Особенное значение в этом противопоставлении Нового Завета Ветхому Иларион придает моменту национальному. Ветхий Завет имел временное и ограниченное значение. Новый Завет, Истина вводит всех людей в вечность. Ветхий Завет был замкнут в еврейском народе, а Новый имеет всемирное распространение. Мысль о всемирной роли христианства иллюстрируется Иларионом целым рядом цитат из ветхозаветных книг и из Евангелия. Вслед за этим Иларион обращается к прославлению Христа как насадителя Благодати, и приводит многочисленные доказательства того, что время замкнутости религии в одном народе прошло, что наступило время свободного приобщения к христианству всех народов без исключения; все народы равны в своем общении с Богом. Христианство, как вода морская, покрыло всю землю, и ни один народ не может хвалиться своими преимуще-

ствами в делах религии. Всемирная история представляется Илариону как постепенное распространение христианства на все народы мира, в том числе и на русский. Излагая эту идею, Иларион прибегает к многочисленным параллелям из Библии и упорно подчеркивает, что для новой веры потребны новые люди, для нового учения нужны новые народы, к числу которых принадлежит и народ русский.

Рассказав о вселенском характере христианства и подчеркнув значение новых народов в истории христианского учения, Иларион свободно и логично переходит затем к следующей части своего Слова, сужая свою тему, — к описанию распространения христианства по Русской земле: *вера благодатная по всей земле распространилась и до нашего народа русского дошла, и озеро Закона пересохло, евангельский источник наводнился и всю землю покрыл и на нас пролился.*⁴ Иларион всячески подчеркивает значение присоединения Руси к всем христианским народам: *Вот уже и мы со всеми христианами славим святую Троицу [...] И мы уже не идолослужителями называемся, но христианами [...] и уже не катица сатанинские сооружаем, но Христовы церкви созидаем.*⁵ Русь равноправна со всеми странами и не нуждается ни в чьей опеке: *все страны Бог наш помиловал, и о нас позаботился, пожелал и спас нас, привел к познанию Истины.*⁶ Русскому народу принадлежит будущее, принадлежит великая историческая миссия — подчеркивает Иларион. Патриотический и полемический пафос Слова растет, по мере того как Иларион описывает успехи христианства среди русских. Словами Писания Иларион приглашает всех людей, все народы хвалить Бога: *Пусть чтут Бога все люди и возвеселятся все народы, все народы восплещите руками Богу. От Востока и до Запада хвалят имя Господа; высок над всеми народами Господь.*

Патриотическое воодушевление Илариона достигает высшей степени напряжения в третьей части Слова, посвященной прославлению Владимира Святославича.

Если первая часть Слова говорила о вселенском характере христианства, а вторая часть — о русском христианстве, то в третьей части возносится похвала князю Владимиру. Органическим переходом от второй части к третьей служит изложение средневековой богословской идеи, что каждая из стран мира имела своим просветителем одного из апостолов. Есть и Руси кого хвалить, кого признавать своим просветителем: *Похвалим же и мы, по силе нашей, малыми похвалами совершившего великое и дивное, нашего учителя и наставника, великого кагана нашей земли, Владимира.*⁷ Русская земля

⁴ Здесь и ниже цитаты даются: Иларион *Слово о Законе и Благодати* // Красноречие Древней Руси. М., 1987. С. 52.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

и до Владимира была славна в странах, в ней и до Владимира были замечательные князья: Владимир *внук старого Игоря, сын же славного Святослава*. Оба эти князья в свое время владычествуя, мужеством и храбростью прославились, во многих странах их победы и силу вспоминают и поныне.⁸ Замечательно, что Иларион прославляет Владимира не только за его благочестие, но и за воинскую доблесть и государственные заслуги. С гордостью упоминает Иларион и предков Владимира, язычников – «старого Игоря» и «славного Святослава». События современности оцениваются и приобретают особую значительность на фоне событий прошлого, настоящее воспринимается как продолжение прошлого, тем самым прославляются «передние князи», т. е. первые князья и их наследники, которые являются достойными наследниками их славы и дел.

Иларион высоко ставит авторитет Русской земли среди стран мира. Русские князья и до Владимира не в худой и не в неведомой земле владычествовали, но в русской, которая ведома и слышима есть всеми концами земли. Владимир – это только «славный от славных», «благороден от благородных». Иларион описывает далее военные заслуги Владимира. Владимир когда стал *единодержцем земли своей, покорив себе соседние страны, некоторые – миром, а непокорных – мечом*.

Силу и могущество русских князей, славу Русской земли, «единодержавство» Владимира и его военные успехи Иларион описывает с нарочитою целью – показать, что принятие христианства могущественным Владимиром не было вынужденным, что оно было результатом милости вышнего, который дал ему уразуметь суеты языческого заблуждения и обратился к единому богу. Указав на то, что последним толчком к его решению было то, что он узнал от своих «мужей» о православном христианстве греков, Иларион переходит затем к крещению Руси, приписывая его выполнение исключительно заслуге Владимира: *После всего случившегося с ним не остановился он в подвиге благоверия, и не только в одном этом проявил он свою любовь к богу, но еще и к большому подвигу и повелел всему народу своему креститься во имя отца и сына и святого духа, чтобы открыто и громогласно во всех городах славилась святая троица, чтобы все стали христианами: малые и великие, рабы и свободные, юные и старые, бояре и простые люди, богатые и убогие. И не было ни одного противящегося его благочестивому повелению; а если кто и не по любви, то по страху перед повелевшим крестился, ибо благоверие в нем сопряжено было с властью. В едино время вся земля наша восславила Христа с отцом и со святым духом.*⁹ Видимые проявления духовного

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 53.

обнавления: ныне капища разрушаются и церкви воздвигаются, идолы низвергаются, и иконы святых появляются, бесы убегают, и кресты города освящают, пастыри словесных овец Христовых – епископы, и попы, и дьяконы – бескровную жертву приносят, весь клир украсил и облек в благолепие святые церкви.¹⁰

Затем Иларион переходит к описанию личных качеств Владимира и его заслуг, очевидным образом имея в виду указать на необходимость канонизации Владимира. Довод за доводом приводит Иларион в пользу святости Владимира: он уверовал в Христа, не видя его, он неустанно творил милостыню; он очистил свои прежние грехи этой милостыней; он крестил Русь – славный и сильный народ – и тем самым равен Константину, крестившему греков. Сопоставление дела Владимира для Руси с делом Константина для ромеев-греков направлено против греческих возражений на канонизацию Владимира: равное дело требует равного почитания. Сопоставление Владимира с Константином Иларион развивает особенно пространно и заключает: *Подобный великому Константину, равный ему в любви к Христу и в почитании служителей его! Тот со святыми отцами Никейского собора законы для людей определил, а ты, с новыми нашими отцами епископами часто собираясь, с великим смирением советовался с ними, как установить закон сей среди людей, недавно познавших бога. Тот еллинское и римское царство богу покорил, – ты то же сделал в Руси. И как у тех, так и у нас Христос стал именоваться царем. Тот с матерью своей Еленой крест из Иерусалима принес и, разослав части его по миру, веру укрепил; а ты с бабкою твоею Ольгою, принесши крест из нового Иерусалима – Константинополя, – поставил его на своей земле. Тебя, подобного Константину, бог удостоил одинаковой с ним славы и почестей на небесах, все это благоверия твоего ради, которое имел ты в жизни своей.*¹¹

Как мы видим, центральным моментом Слова, заключенном в Похвале Владимиру, является апология русского князя как крестителя Руси, как крестителя «новых людей». В этой части, следуя лучшим произведениям Кирилло-Мефодиевской эпохи,¹² Иларион развивает мысль об апостольском достоинстве, т. е. о равноапостольстве крестителя Руси. Аргумент, наиболее часто встречающийся в древнейшей православно-славянской письменности, и наиболее доктринально обоснованный, сводится к следующему: Бог непрерывно и благосклонно вмешивается в судьбу человечества, чтобы подгото-

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 55.

¹² Об этом см. Рикардо Пикио. *Въпросът за езика и Кирило-Методиевското славянство* // Православното славянство и старобългарската културна традиция. София, 1993. С. 191–333.

вить его спасение. Приход Христа отмечает начало новой эры, в которую предизвестная уже Благодать заменяет данный через Моисея Закон. В эту новую и последнюю эру, после великого дела апостолов, которые довели до совершенства деятельность ветхозаветных патриархов, отцов и пророков, Благодать совсем не прекращает свое вмешательство; наоборот, она постоянно проявляется посредством избранных и вдохновенных мужей. В провиденциальной истории человечества деятельность апостолов, посланных Спасителем, продолжают сначала мученики, впоследствии — праведники и под конец — учителя. Подобно тому, как Константин-Кирилл и Мефодий были представлены как непосредственное орудие Благодати, и креститель Руси, независимо от времени приобщения к христианству, действует благодаря внушению свыше, руководствуется теми же целями, как предшествовавшие ему великие учителя, в числе которых Иларионом называется Константин Великий.

Настойчивое подчеркивание Благодати, как последующей стадии после Закона, видимо, восходит к доктринальным постановкам апостола Павла, у которого мы находим наиболее типичное толкование соотношения ветхозаветного и новозаветного мира, истории Исаака и Измаила (Гал. 4:21–31), а основной аргумент новообращенных народов читается во второй, третьей и четвертой главах «Послания к ефесянам»: «Итак вы уже не чужие и не пришельцы, но сограждане святым и свои Богу, Бывши утверждены на основе апостолов и пророков, имея Самого Иисуса Христа краеугольным камнем» (2:19–20); «и Он поставил одних Апостолами, других пророками, иных Евангелистами, иных пастырями и учителями» (Ефес. 4:11). Славянская экзегетическая традиция восхваления собственных учителей восходит почти полностью к этому последнему стиху «Послания к ефесянам».

Прославив Владимира за его обращение к христианству, за распространение христианской веры в Русской земле и за его щедроты к бедным и сравнивая во всем этом русского князя с Константином Великим, Иларион переходит к прославлению его сына Ярослава как продолжателя дела Владимира, после чего следует патетическое обращение к умершему Владимиру.

Патриотический пафос этой третьей части, прославляющей Владимира, еще выше, чем патриотический пафос второй. Он достигает сильнейшей степени напряжения, когда, пространно описывает новую Русь и «славный град» Киев: *и создал дом божий великий и святой в честь его премудрости на святость и освещение граду твоему, и украсил его всякою красотою: золотом, и серебром, и камнем драгоценным, и сосудами дорогими, так что церковь эта вызывала удивление и похвалы во всех странах, лежащих окрест. И не найдется подобной ей во всем земном севере от востока и до запада! Славный город твой Киев величием, как венцом, украсил и вручил людей твоих и город святой всеславной, скорой на помощь христианам святой*

*Богородице; ей же и церковь на великих вратах создал во имя первого господского праздника – святого Благовещения, так что приветствие архангела, данное деве, будет и для града твоего. Деве сказано было: «Радуйся, обрадованная, господь с тобою»; а граду можно сказать: «Радуйся, благоверный город, господь с тобою».*¹³

После этого Иларион обращается к Владимиру с призывом, почти заклиная, восстать из гроба и посмотреть на плоды своего подвига: *Встань, о честный властитель, из гроба твоего, встань, отряси сон, ведь ты не умер, но спишь до общего для всех воскресения. Встань, ты не умер, не следует тебе умирать, уверовавшему в Христа – жизнь всего мира. Отряси сон, возведи очи и взгляни, каких почестей удостоил тебя Господь и на земле память о тебе оставил в сыне твоём.*¹⁴

Итак, истинная цель Слова Илариона не в догматико-богословском противопоставлении Ветхого и Нового Заветов, как думали некоторые его исследователи. По выражению В. М. Истрина, это «ученый трактат в защиту Владимира». Иларион прославляет Русь и ее «просветителя» Владимира. Следуя за великими болгарскими просветителями – Кириллом и Мефодием, Иларион излагает учение о равноправии всех народов, свою теорию всемирной истории как постепенного и равного приобщения всех народов к культуре христианства. Таким образом, все Слово Илариона от начала до конца представляет собой стройное и органическое развитие единой патриотической мысли. И замечательно, что эта патриотическая мысль Илариона отнюдь не отличается национальной ограниченностью. Иларион все время подчеркивает, что русский народ только часть человечества.

Следует заметить, что Иларион славит именно христианскую Русь и ее главный город Киев, блистающий христианскими храмами. Причем современная ему христианская Русь и конкретно Киев со своими христианскими князьями рассматриваются Иларионом как продолжение старой, языческой Руси. Подобно тому, как Благодать была подготовлена Законом, то и христианская Русь, хотя и представляет собой качественно новое состояние, была бы немыслима без прославленных киевских князей языческого периода Руси. Иларион прославляет «обе полы времени»: славное языческое прошлое и христианское настоящее, предрекая и славное будущее Руси.

Слово обнаруживает в авторе выдающуюся словесную культуру, замечательный вкус и настоящее чувство меры. Все оно насквозь проникнуто горячим патриотическим воодушевлением и отличается безупречной внешней стройностью.

¹³ Иларион. Цит. произв. С. 56.

¹⁴ Там же.

ПРИНЦИП БИНАРНОСТИ В СТИЛЕ ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

Эржебет Надь

(Nagy Erzsébet, Szeged)

Характерная черта художественного мышления Средневековья – принцип бинарности, который имеет мировоззренческое значение и определяет отношение к миру и его восприятие. Автор видит сущность мира – и в нем сущность человека – в бинарных оппозициях и объясняет бытие из двух противопоставленных, но не существующих друг без друга начал. В настоящей работе анализируются композиционные, конфигурационные и реляционные формы организации бинарных структур, используемых в агиографических писаниях Епифания Премудрого, выдающегося писателя Московской Руси. Для иллюстрирования функций и вариантов бинарности мы приводим примеры из Жития Стефана Пермского¹ и Жития Сергия Радонежского.²

Любая грань мироздания обладает двойственной характеристикой.³ Сам процесс мышления занимается как раз различием, минимальной единицей которого является два. Уже в библейской книге Бытия Бог творит как бы двойственным различием, по принципу бинарности: «В начале сотворил Бог небо и землю» (1.Моис.1:1). Бытие вне рая также отдано под власть двойственности.

Логические утверждения также строятся бинарно, в виде констатации преобладания одного из двух полюсов смыслообразующей пары. Это вызывает напряженность в бинарных сочетаниях. Где есть бинарность, там всегда динамика и развитие, которое неизвестно еще чем кончится. В общем случае бинарность употребляется либо для того, чтобы подчеркнуть «принцип движения», либо тогда, когда природа связанного с нею «процесса» нова и его никак не назвать, т. е. когда невозможно помыслить пару в воспроизводстве. Значит, бинарность (и четное поле смысла) используется человеческим сознанием для того, чтобы описать «принцип движения» или «причину развития». Однако она содержит в себе не только движение, но и творение. Число один – это число бесконечного, спокойного, безмятежного самосозерцания и божественной премудрости, а два – это принимающий и вмещающий прин-

¹ *Житие Стефана Пермского*. Heidelberg, 1959.

² *Житие Сергия Радонежского*. Памятники литературы древней Руси. XIV – середина XV века. М., 1981. С. 256–429.

³ П. А. Флоренский. *Приведение чисел. (К математическому обоснованию числовой символики)*. Сергиев Пасад, 1916. (Отт. Из «Богословского вестника» за июнь 1916.)

цип, опора и держатель всего: это сотворенное «Ты», заключающее в себе творящее «Я» (Один). Соответственно этому бинарность «работает» в плане выражения проявления, манифестации.⁴ Из этой бинарности числа два рождается диалектика, которая стала основой всякого усилия, борьбы и развития. По той же причине бинарность – принцип анализа. На этом же основывается бинарный принцип синтагматического и синтаксического построения стиля «плетение словес», создающего своеобразную ритмику и динамику древнерусской прозы.

Элементы поля смысла бинарности (и четной размерности) чаще всего мыслятся как «противоречивые сущности», в соединении которых нечто должно или может происходить, или уже происходит. Двойственные категории употребляются для описания какого-то противоречия, а также движения, в котором реализуется динамика противостояния или взаимосвязи полюсов – «единство и борьба противоположностей». Так, бинарность охватывает понятия «противоположности» или «взаимосвязи» и несколько других концепций, отражающих сопряженные и (или) взаимодействующие свойства. Каждая бинарная модель различает и противопоставляет, следовательно, делает возможным сопоставление, выражая при этом оппозицию или эквивалентность. Значит, в бинарности содержится и объединяющий принцип, причем она может указывать и на последовательность, выражая при этом следствие, – усиление или развитие. Прокомментируем подробно и проиллюстрируем примерами эти концепции бинарного изображения.

Бинарность, двойственность принадлежит самому миру. Наиболее частое проявление бинарности – противопоставление борющихся, несуществующих друг вне друга двух начал мира. В силу того, что организующим принципом средневекового мира был Бог, все получало этическую окраску. Не существовали этически нейтральные силы и дела: все было связано с космическим конфликтом добра и зла. Так, в средневековом сознании весь мир как бы дwoится между добром и злом, небесным и земным, материальным и нематериальным, телесным и духовным.⁵ Противопоставляются друг другу грех и добродетель, жизнь и смерть, вечность и временность, труд и покой и пр. Но к совершенству сотворенного Богом мира принадлежит и единство противоположных пар: «Доброе и худое, жизнь и смерть, бедность и богатство – от Господа» (Сир.11:14); «Все они вдвойне, одно напротив другого, и ничего не сотворил Он несовершенным: одно поддерживает благо другого...» (Сир.42:25–26).

⁴ Szimbólumtár. Szerk. Pál József – Újvári Edit. Bp., 1997. 257. l.

⁵ Д. С. Лихачев. *Преодоление слова в стиле «плетение словес» и историко-литературное значение этого стиля.* // Търновска книжовна школа 2. София, 1980. С. 22.

В отношении организации бинарных структур интересно рассмотреть их варьирование в *Житиях* Сергия и Стефана. В дальнейшем для того, чтобы сделать более наглядной организацию бинарности, при анализе приведенных примеров по мере надобности мы верстали строки. В *Житиях* бинарные оппозиции принимают многообразные формы с целью возвышения героев. Например, в речи епископа Герасима идеальный образ Стефана как проповедника и *храброго воина Христова*⁶ противопоставляется изображению язычников. Это поддерживается и оппозицией **света и тени**: *Доколе тайшиися якы светилник в темнем месте.*⁷

Когда Сергей противостоит «похотным стрелам» бесов, изображение основывается не только на противопоставлении бесов и святого, но также греха и чистоты: *яко же бесове греховною стрелою устрелити хотяху, противу тех преподобный чистотными стрелами стреляше...*⁸ Оппозиция **греховный – чистотный** сопровождается повторением корня «стрела», к которому относятся бинарные оппозиции.

Преставление Стефана описывается типичными понятиями–антиподами средневекового мышления: *Тело земное оставь, и радостию отдаде душу делателю душамъ; и преиде от труда в покой.*⁹ Целомудрие Сергия в нижеследующем фрагменте изображается в двух периодах, противопоставлением старости и молодости: *Боле двадесятих лет видимою врѣстою, боле же ста лете разумным остроумием: аще бо и млад сый възрастом телесным, но старъ сый смыслом духовным...*¹⁰ А в следующем примере противопоставление смирения и гордости восполняется в обоих полюсах оппозиции подтверждающим и объясняющим их смысл бинарным повторением значения: *яко же бо грѣдии честем и хвалам радуются, / тако и смиренномудрии о своем бесчестии и осужении радуются.*¹¹

В следующем фрагменте противопоставляются с одной стороны испытание чувства радости по поводу славной жизни епископа, а с другой – чувство скорби о его смерти. Ряд оппозиций подчеркивается анафорическим началом предложений (*иже иногда – ныне же*), двойным повторением корня (*свещу светящу, скровище сокровено*), и двойным синонимическим повторением значения (*рыдальныя–плачевныя; черныя–мрачныя*), которые поддерживают основное значение всего отрывка: *Иже иногда имехъ над главою моею свещу светящу, / ныне же свеща угасе ми; / иже иногда имехъ*

⁶ *Житие Стефана Пермского*. С. 15.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 318.

⁹ Там же. С. 85–86.

¹⁰ *Житие Сергия Радонежского*. С. 304.

¹¹ Там же. С. 356.

скровище сокровено в сосуде глиняне, / *ныне же* скровище без вести бысть, а сосудъ зданныи обретеса тощъ богатства верных; / *иже* иногда веселяхся яки брачне ликующе, / *ныне же* умилено сетую беды ради стелюще / *иже* иногда праздновахъ ликоствующи, и радостнотворныя песни поюще, / *ныне же* рыдальныя и опечаленыя, и плачевныя и надгробныя песни...¹²

В нижеследующем фрагменте из *Жития* Сергия преставление святого изображается длинной цепью противопоставлений с одинаковым принципом построения, ритмизирующим текст: *преставися къ господу и прииде от смерти въ живот, / от труда въ покой, / от печали въ радость, / от подвига въ утешение, / от скроби въ веселие, / от суетнаго жития въ вечную жизнь, / от маловременнаго века в веки бесконечныя, / от тля в нетление, / от силы в силу, / и от славы в славу.*¹³

Последние две пары отрывка не антагоничны, они только бинарно повторяются. Это – растворение противоположности, утверждение и небесное продолжение силы и славы, характеризующих Сергия уже при жизни. Значит, во фрагменте изображается не просто преставление святого, но и его вечная жизнь, изображение которой поддерживается бинарными оппозициями, потом, в конце цепи, – бинарным повторением последних понятий, выражающих эквивалентность.

Следует заметить, что восходя от конкретного к общему, изображение приходит к абстрактным представлениям (в вышеприведенном примере – к понятию вечной жизни, т. е. святости героя), состоящим из понятий, которые не имеют смысла по отдельности, друг вне друга. Они образуют сходную парную связку – понять их смысл можно только в их единстве и противостоянии друг другу. Но рассматривая разные пары понятий, мы можем заметить, что пары всегда мыслятся как конкурирующие, но не существующие друг без друга «полоса» одной сущности. Все пары как бы «проецируются» друг на друга. Более того, можно заметить и тот факт, что между понятиями пары всегда есть некое отношение, нарушающее симметрию пары. Один из двух полюсов смыслообразующей пары преобладает над другим. Преобладание одного из двух полюсов при изображении героя здесь указывает на святость, т. е. на вечную жизнь героя. (Это констатируется и в других фрагментах *Жития*). В вышеприведенном примере указание на вечную жизнь в оппозициях подчеркивается не только бинарным повторением последних понятий, и именно эту мысль подчеркивает порядок слов в первой паре примера: *прииде от смерти в живот.*

Из вышеприведенного примера видно, что бинарность выражает не только «борьбу противоположностей», но и их единство и взаимосвязь. При

¹² *Житие Стефана Пермского*. С. 94.

¹³ *Житие Сергия Радонежского*. С. 422.

этом противопоставления могут быть и формальными. На этом приеме построено изображение Сергия «небесным человеком» и «земным ангелом».¹⁴ Хотя он сравнивается с двумя частями бытия – небом и землей, – по существу реального противопоставления здесь нет, так как и то, и другое, выраженное в разных словах, означает одно и то же. Восхваление новообращенными пермянами просветительной деятельности Стефана описано таким же приемом формального противопоставления: *яко тобою тмы избыхомъ, яко тобою светъ познахомъ*.¹⁵

Для современного человека бинарность следующего отрывка из Жития Сергия может показаться полюсным противопоставлением, а его смысл – непонятным: *Съй ми есть и первый и последний въ нынешня времена*.¹⁶ Эту оценку Сергия Епифаний разъясняет в другом месте жития: *Се бысть первый чрънецъ въ той церкви и в той пустыни постриженъ. / Пръвый начинанием, последний мудрованием, / пръвый численем, а последний же труды. / А реку и пръвый, и последний*.¹⁷

Понять суть бинарного сочетания **первый – последний** в древнерусском тексте можно только на основе Библии. В книге пророка Исаии Бог говорит о себе: «Я – Господь первый, и в последних Я – тот же» (Ис.41:4); «Я первый, и Я последний» (Ис.44:6 и 48:12). Это – выражение совершенства и целостности, которое относится то к Отцу (Откр.1:8: «Я есмь Алфа и Омега, начало и конец»), то к Христу (Откр.21:6), и которое стало символом славы и всеобъемлющего могущества и всеисилия Бога. Оценивая Сергия как **первого и последнего**, Епифаний указывает на святость и богоподобие Сергия. В этом отношении **последний** – это значит «самый мудрый, **высшая** степень». В современном русском переводе, (сделанном М. Ф. Антоновой и Д. М. Булагиным), объясняющем суть изображаемого, перевод бинарной пары не случайно звучит так: *Он был первым иноком, постриженным в той церкви и в той пустыни. Первый в начинании, но высший мудростью; первый числом, но высший трудами. Я скажу, что он был и первый, и высший*.¹⁸ Речь идет о совершенстве Сергия, выраженном бинарным сочетанием слов **первый и последний**, сущность которых освещается на основании Библии. Действительно реальной оппозиции здесь нет, бинарное сочетание означает одно и то же.

Бинарность, кроме стилистического (полюсного или формального) противопоставления двух начал в мире, может играть роль сопоставления

¹⁴ Там же. С. 398, 410, 416, 420.

¹⁵ *Житие Стефана Пермского*. С. 90.

¹⁶ *Житие Сергия Радонежского*. С. 418.

¹⁷ Там же. С. 300–302.

¹⁸ Там же. С. 301.

или присоединения в виде констатации уточнения и эквиваленции. При этом она может появляться в разных формах повтора. С целью уточнения автор стремится найти парность и определить явление двумя существительными, двумя глаголами, двумя прилагательными, даже двумя местоимениями.¹⁹ Это является единственным средством установления гиперонима, выявления того родового понятия, которое не могло быть обозначено одним словом.²⁰ Вариации бинарных повторов подчеркивают важность изображаемого с точки зрения содержания и увеличивают динамику с точки зрения формы. Посмотрим теперь варьирование бинарных повторов при изображении человека: повторение слова, корня и значения.

Попарное повторение того же слова рассчитано на усиление значения и на восхваление героя в превосходной степени, например: *иже есть отцамъ отецъ и учителемъ учитель, [...] пастыремъ пастырь*.²¹ Часто используются бинарные сочетания одинаковых слов, усиливающие сопоставление. Это наблюдается в следующем отрывке, восхваляющем священную и праведную жизнь Стефана: *Бога возлюбивъ и от Бога возлюбленъ бысть, / Бога прослави и от него прославленъ бысть, / церковь украсивъ, и от нея святительствомъ украшенъ бысть*.²²

Во фрагменте тройное повторение двойственного сочетания усиливает сопоставление, объединяет различную направленность того же действия, поддерживает взаимосвязь и соотносительность между святым и Богом: прославление Бога и Его Церкви Стефаном ведет к тому, что и Бог и Церковь прославляют святого. Парностью подчеркивается «ответное» действие Стефана, Бога и Церкви. Парность три раза повторяется в такой же структуре, ритмизируя текст, и сближая его со стихами. То же «ответное» действие Бога подчеркнуто и в подобном фрагменте Жития Сергия, выражая – тем же методом попарного повторения того же слова – сопоставление: *Онъ Бога прослави, и Бог на земли прослави его*.²³

Часто и корни слов попарно повторяются, например, когда описывается интерес Стефана к святому учению и книжной мудрости: *Прилежно же имяше обычаи почитати почитание книжное*;²⁴ когда Стефан проповедует и учит зырян христианской вере: *и елико въ Христа крестихомся, и его знаменемъ знаменахомся*;²⁵ когда Стефан характеризует волхва: *тмы*

¹⁹ Д. С. Лихачев. Цит. произв. С. 23–24.

²⁰ В. В. Колесов. *Древнерусский литературный язык*. Л., 1989. С. 201.

²¹ *Житие Сергия Радонежского*. С. 410.

²² *Житие Стефана Пермского*. С. 109.

²³ *Житие Сергия Радонежского*. С. 410.

²⁴ *Житие Стефана Пермского*. С. 7.

²⁵ Там же. С. 42.

*темныя помраченое чадѡ*²⁶ и т. п. Приведем примеры и из Жития Сергия. Епифаний по поводу своего многословия говорит следующие: *И что подобает инаа прочаа глаголати и длъготою слова послушателем слухи ленивы творити?*²⁷ Уединение Сергия в пустыне подчеркивается бинарностью корня: *в пустыне единому единьствовавшу*;²⁸ и еще: *и с таковым дръзновением друзну внити в пустыню сию, единь единьствовати*.²⁹ Двойным повторением корня выражается, когда братия желает *како бы въздвигнути его на начальное начальство*.³⁰ Победа над Мамаем описывается этим же приемом парно повторяющихся корней: *тогда же вся окровавлена кровью иноплемennых*.³¹ Бинарные сочетания корней выделяют общую суть изображаемого, и описывают принцип движения.

В житиях, написанных Епифанием часто встречаются попарные соединения близких по значению слов или многословесных выражений, усиливающих значение содержания, и со стороны формы – динамику изображаемого. Этот прием используется во многих местах Жития Стефана, например, для изображения благочестия молодого Стефана: *с молитвою бо и молением разума сподобляешся*;³² для характеристики зырян, одновременно иллюстрирующей и терпение Стефана: *Стефан много зла пострадал от неверных пермян, от некрещенных*;³³ *наидоша на нь множество перми неверных и некрещенных*.³⁴ Для изображения спора между волхвом и Стефаном, Епифаний подчеркивает добрую миссионерскую деятельность Стефана целым рядом бинарного повторения близких по значению слов: *Обративъ ся к волхву и кудеснику рече: подобаше тебе бес прѣ послушати мене, яко добраа возвещающа и благовествующа*.³⁵ Попарное повторение значения используется и для подчеркивания любви к зырянам в миссионерской деятельности Стефана: *и желая обращения их, всех уча и наказуя, моля и кротя*;³⁶ для описания преставления епископа: *тихо и безмятежно испусти дух*;³⁷ для восхваления героя: *радуися и веселися*.³⁸ Правда, этот последний пример – обычная фор-

²⁶ Там же. С. 44.

²⁷ *Житие Сергия Радонежского*. С. 278.

²⁸ Там же. С. 316.

²⁹ Там же. С. 314.

³⁰ Там же. С. 322.

³¹ Там же. С. 388.

³² *Житие Стефана Пермского*. С. 7.

³³ Там же. С. 19.

³⁴ Там же. С. 25.

³⁵ Там же. С. 51.

³⁶ Там же. С. 32.

³⁷ Там же. С. 84.

³⁸ Там же. С. 106.

мула акафиста, а не изобретение Епифания. В Житии Сергия иерей Михаил этой же бинарной формулой утешает родителей Сергия, подчеркивая избранность отрока: *Не скорбите о сем, но паче радуйтесь и веселитесь, яко будет съсуд избран богу.*³⁹ Святой старец говорит то же самое: *Но паче радуйтесь и веселитесь, яко сподобистася таковый детищъ родити.*⁴⁰ Приведем другие примеры. Епифаний, заявляя о себе как авторе жития Сергия, использует традиционный средневековый прием самоуничтожения, и рядом синонимических пар выражает свои чувства: *дабы кто паче мене и разумнее мене описал, [...] да и мене поучит и вразумит. [...] и се убо егда въспомяну или услышу, помышляю и размышляю.*⁴¹ Когда братия принуждает Сергия стать игуменом, *Сергию же отцу на мнозе отрицающуся и не хотящу.*⁴² Кротость Сергия подчеркивается синонимической парой и в его ответе на просьбу братии: *Кто есмь азъ, смеяй таковаа дръзнути, их же съ страхом и ужасию аггелы не могут достигнути.*⁴³ Этим же приемом восхваляется герой за построение им церкви и основание монастыря: *Всему же тому начало и вина – преподобный отец наш Сергий.*⁴⁴ Двойным повторением значения выражается удивление монахов присланному хлебу: *И съзирахуся промежи собою, истязаящеся и съвъпрашающеся мниси.*⁴⁵ Эмоции их описываются синонимическими парами и в дальнейшем: *Се же быст дивно, яко тогда мниси не уведаша, ни разумеша, кто есть привезый хлебы оны, кто ли есть пославый я.*⁴⁶ Ученик Сергия, Исаакий–молчальник характеризуется усиливающими значение попарными синонимами: *любя безмлъвие и млъчание, но зело моляще святого, яко да конечнее бдагословит его млъчати и ничто же отнудъ не глаголати.*⁴⁷ Синонимические пары обнаружены и при описании благочестия и праведности Сергия: *вся краснаа мира сего, яко уметы, въмени и презре.*⁴⁸ Во всех процитированных примерах функция синонимических пар состоит в том, чтобы уточнить значение и заострить внимание читателя на идеальных качествах героя или на важности случившегося.

Текст и его бинарность создаются не ради красоты, это прежде всего как бы акт познания. Так, удвоением характеризуется не только святой, но и

³⁹ *Житие Сергия Радонежского.* С. 270.

⁴⁰ Там же. С. 282–284.

⁴¹ Там же. С. 258.

⁴² Там же. С. 324.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 336.

⁴⁵ Там же. С. 348.

⁴⁶ Там же. С. 350.

⁴⁷ Там же. С. 374.

⁴⁸ Там же. С. 408.

волхв: *Обративъ же ся к волхву и кудеснику рече.*⁴⁹ В бинарном выражении как бы два персонажа, на самом деле он один. Один из признаков – реальность, другой – осуждение или оценка личности. Одно слово еще не может выразить суть человека, который становится предметом обсуждения, нужно объединить два имени, чтобы максимально точно понять суть человека или явления.⁵⁰

Епифаний избегает употреблять одно понятие, один образ – он стремится создавать либо целую цепь близких понятий и образов, либо парные понятия и образы, причем одно из понятий может быть видовым и конкретным, а другое – родовым и более абстрактным, либо все понятия могут являться видовыми по отношению к объединяющему их родовому, которое только подразумевается, но в тексте отсутствует.⁵¹ *Ибо птица обрете себе храмину и грълица гнездо себе* (ср. Пс.83:4);⁵² *молчати и на устех своих пръст положити*;⁵³ *Мужие же въ церкви сиа вся слышавшии и видевшии*;⁵⁴ *в пустыни единого безмлъствовати и единъствовати.*⁵⁵

В приведенных примерах бинарность является средством не противопоставления, а объединения, чтобы подчеркнуть всеобщность, и указать на проявление в мире выдающихся качеств и деяний изображаемых героев. В этих парных сращениях синонимы обычно ставятся рядом, они не слиты и не разделены.⁵⁶ Внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними. Двойственное повторение выражает здесь эквивалентность, с целью уточнения и усиления изображаемого. Оно делает изображение в смысловом отношении более ясным, а в формальной отношении – динамичным и напряженным.

Бинарное повторение значения появляется и на уровне синтаксиса, в виде контекстуальной синонимии и в виде стилистической симметрии. Первым приемом изображается кончина Стефана: *1) Апреля епископа смерть постиже, 2) апреля месяца обрете смерть Стефана.*⁵⁷ Прием стилистической симметрии передаются, например, прощальные слова Стефана перед его преставлением: *1) се азъ отхожу от вас, 2) и к тому прочее уже не живу с*

⁴⁹ *Житие Стефана Пермского.* С. 51.

⁵⁰ В. В. Колесов. Цит. произв. С. 200.

⁵¹ Д. С. Лихачев. *Поэтика древнерусской литературы.* Л., 1967. С. 129–130.

⁵² *Житие Сергия Радонежского.* С. 302.

⁵³ Там же. С. 260.

⁵⁴ Там же. С. 12.

⁵⁵ Там же. С. 304, 314.

⁵⁶ Д. С. Лихачев. *Поэтика древнерусской литературы.* С. 128–129.

⁵⁷ *Житие Стефана Пермского.* С. 85.

вами.⁵⁸ Поступки волхва изображаются также с помощью художественного принципа стилистической симметрии: *1) иже волишебныя хитрости всегда упражняся, 2) иже кудесному чарованию тепль сыи помощникъ.*⁵⁹ Автор два раза пишет о том, что Сергей уже младенцем соблюдал пост, тем самым он хочет подчеркнуть, что исключительные добродетели святого появляются у него уже в младенчестве: *1) в среду бо и в пяток не принимаше ни от съсиу, ни от млека кравья, 2) но отинудь ошаятися ему, и не ссати.*⁶⁰

Стилистическая симметрия нередко усложняется и растворяется в близких стилистических явлениях: переходит в явления параллелизма, служит целям сравнения, превращается в противопоставление или в цепь парных сопоставлений, в риторическое «качание» (*balancement*) типа *не..., но... или ..., и не...* Но все ее виды основываются на бинарности.

Иногда в двойственных структурах противопоставление или объединение заменяется последовательностью — последовательностью действия, например, *Стефан же съвръшивъ церков и свѣщаѣ ю,*⁶¹ или последовательностью развития, причем второй член пары усиливает значение первого: *и видя труд пустынный, житие скръбно, житие жестко, / отвсюду теснота, отвсюду недостаткы, [...] / но округъ места того съ все страны все лесъ, все пустыня.*⁶²

Это редкое в житиях описание местности — своеобразное толкование слов Евангелия (ср. Мф.7:13–14 и Лк.13:24), что только «тесные врата» и «узкий путь» ведут к спасению и жизни вечной.

Поведение пожелавшего увидеть Сергея земледельца изображается двойным повторением значения, причем последовательность действия выражает развитие: *и начат смеяться и гнушати ся его,*⁶³ *иже негодующа и гнушающа ся его.*⁶⁴ Это не простое развитие, а как бы усиление. Второй член двойственного сочетания всегда усиливает впечатление от первого.

Иногда второй член сочетания — следствие первого: *Он же видя сѣа и стужив сѣ, оставляет [...] пустынолюбца и пустыножителя.*⁶⁵ Таким же методом описывается важность составления Стефаном азбуки: *мнози философи еллинстии собирали и составили грамоту греческую.*⁶⁶

⁵⁸ Там же. С. 82.

⁵⁹ Там же. С. 39.

⁶⁰ *Житие Сергия Радонежского.* С. 270.

⁶¹ *Житие Стефана Пермского.* С. 96.

⁶² *Житие Сергия Радонежского.* С. 296.

⁶³ Там же. С. 354.

⁶⁴ Там же. С. 356.

⁶⁵ Там же. С. 296.

⁶⁶ *Житие Стефана Пермского.* С. 71.

Пара мыслится напряженной и требующей действия, поэтому в перечислениях, создающих целый ряд, компоненты часто делятся на пары. В следующем примере парность перечисления придает изображению внутренних качеств Сергия динамику: *сладкогласный и благоподатливый, милостивый и добросердый, смиреномудрый и целомудренный, благоговейный и нищелюбивый, страннлюбный и миролюбный*.⁶⁷ Парность перечисления используется, например, и для изображения того, что Стефан ищет общества и беседы с книжными и мудрыми людьми: *и аще видяше мужа добра и книжна и старца разумна и духовна, то ему совопросник и собеседник беаше*.⁶⁸

Обращает на себя внимание развитие бинарных сочетаний до более сложной парной структуры. В писаниях Епифания встречается не только классический тип бинарности, образованной парными сочетаниями, но и усложненные в смысловом и композиционном отношении виды бинарности.

Объединение и (или) прямое воспроизведение двух пар представляет собой четверичное сочетание, которое может быть организовано либо с помощью бинарных противостояний (полюсным или формальным), либо с помощью присоединения, как внутри каждой отдельной пары, так и между разными парами. Хотя смысл четверичных сочетаний понимается через смысл пары, четверица не тождественна паре. В любой четверичной структуре всегда приходится рассматривать не одну, а все возможные пары. Например, в следующем отрывке подтверждение святости Стефана строится на дуальной оппозиции *земного и небесного* (I. и II.), причем каждое понятие пары двоятся (1. и 2.) еще повторением значения (*земного—века сего, небесного—церковный*), подтверждающего изображаемого. Из двух полюсов смыслообразующей пары один опять преобладает над другим: *небесное* преобладает над *земным*, и *церковное* — над *мирским* (т. е. *века сего*):

I. 1. *иже бысть воинъ, не яко земному царю, 2. или князю века сего,*

II. 1. *но воинъ царя небеснаго, 2. и воевода сыи церковный*.⁶⁹

Усложнение бинарности до четверичной структуры наблюдается и при восхвалении святости Сергия. Бинарность налицо как в повторении мысли (I. и II.), так и в противостоянии, (правда в формальном), двух начал мира (1. и 2.) в каждом из периодов повторяющейся мысли. В первом периоде каждый член оппозиции дополняется еще бинарным сочетанием наречий (*жесток и свято; изрядно и чюдно*), выражающих скрывающееся в оппозиции тождество. Варьированием употребления бинарных структур подтверждается святость Сергия:

⁶⁷ *Житие Сергия Радонежского*. С. 408–410.

⁶⁸ *Житие Стефана Пермского*. С. 7.

⁶⁹ Там же. С. 107.

И. 1. *Но елико убо жестоко и свято нача, 2. толико же изрядно и чюдно сконча;*

П. 1. *и съ благоизволением убо нача, 2. съ святынею же съвршише въ страсе божи.*⁷⁰

В следующем фрагменте жизнь и представление Стефана оцениваются оппозицией двух начал мира (I. и П.), жизни и смерти:

И. 1. *В добре бо житии воспитан бывъ, 2. и добре поживъ на земли,*

П. 1. *умер же, 2. и ко умершимъ преложися отцемъ и проотцемъ, / дедомъ и прадедомъ.*⁷¹

В каждом из периодов оппозиции (I. и П.) наблюдается бинарность близких по значению мыслей (1. и 2.). Это подчеркивается двойным повторением слов и корней. Осложнение бинарных структур до четверичной структуры дополняется в конце фразы перечислением, делящимся на пары: **отцемъ и проотцемъ, дедомъ и прадедомъ.**

Как было показано, четверичная структура подчеркивает множественность противоречий и (или) «многоцветность» действующих сил. Здесь можно «ходить по кругу». Таким образом противоречия в каждой паре «маскируются» и уже не так явно выражена необходимость непременно их разрешить.

В нижеприведенном фрагменте характеристика пермян излагается епископом Герасимом дважды (1. и 2.). Смысл двойного повторения ясен только из контекста: понять его можно, если иметь в виду начальную фразу, которой оно и противопоставляется (I. и П.):

I. *Иди убо освети люди те*

П. 1. *сидяща во тме и сени смертнеи* (ср. Пс.106:10),

2. *живущаа въ стране въ тме* идолослужения, *прельсти* кумирския.⁷²

Изображение в этом фрагменте основано на противопоставлении основных принципов христианства «света и тьмы», иллюстрирующих, с одной стороны, просветительную деятельность Стефана, и тьму незнания язычников – с другой. Характеристика язычников подчеркивается и тем, что ее описание заимствовано Епифанием из Псалтыри: «Они сидели во тме и тени смертной» (Пс.106:10). Во фрагменте кроме двойного повторения мысли и бинарной оппозиции «света и тьмы», незнание зырян дано двойным повторением близких по значению слов в конце фразы (**идолослужения – прельсти кумирския**). И понятие «тьмы» удваивается повторением значения: «тьма–сень». Поэтому из двух полюсов смыслообразующей пары здесь «тьма» язычников преобладает над «светом», выражающем цель миссии Сте-

⁷⁰ *Житие Сергия Радонежского.* С. 412.

⁷¹ *Житие Стефана Пермского.* С. 85.

⁷² Там же. С. 15.

фана. Преобладание «тьмы» указывает не только на незнание язычников, но и на трудность и важность миссии Стефана. Кроме этого оно указывает и на повествовательное время: епископ Герасим теперь отпускает Стефана в пермскую землю, значит святой – **перед** задачей «осветить» язычников, которые живут еще во тьме. Так, преобладание одного из двух полюсов смыслообразующей пары выражает хронологию действия.

Бинарность средневекового мировоззрения вела к тому, что бинарность стала одним из излюбленных принципов лексического и синтаксического построения прозы.⁷³ Но для получения нового качества необходимо преодолеть бинарность, определяющую противоречия или эквивалентность. Необходимо осознать закон единства. Бинарность преодолевается возможностью выхода за существующие рамки при определенном сочетании исходных (бинарных) свойств, связей, сущностей – так как дополнительно включаем в поле смысла еще и некое «действие» или «операцию», которые всегда предполагают полюса пары.

Представляя пару в регулярных ее проявлениях, т. е. в воспроизводстве, мы фактически мыслим уже триаду. Появляется троичность, последовательно представляющая собой движение, развитие, созидание. Пара, это как бы «принцип движения», а триада – это пара в воспроизводстве, в реализации, в собственном движении. Исходные понятия пары выступают друг для друга «сущностями»; а третье понятие обозначает нечто вроде «процесса» или «операции», в которой или для которой должны быть задействованы полюса пары: это – оформление, трансформация причины в следствие, анализ целого по частям, движение от начала к концу, синтез. Явная (или неявная, контекстуальная) ссылка на такой «процесс» при живом объединении двух понятий дает синтетическую сущность, более значимую, чем просто констатация наличия первого и второго. Третье понятие, взятое само по себе, так же неопределимо, т. е. дополнительно, как и «исходные» понятия пары. Преодоление бинарности в триаде – в конечном счете – сводится к одному, к не делимому на два, к основе равновесия триады.

В агиографических писаниях Епифания встречаются многочисленные примеры развития бинарности до устойчивой триады.⁷⁴ Приведем примеры стабилизации динамичных бинарных структур. Для описания подвига Стефана – обращения зырян в истинную веру – Епифаний использует двойное по-

⁷³ Д. С. Лихачев. *Поэтика древнерусской литературы*. С. 135.

⁷⁴ Э. Надь. *Выражение единства в русской литературе и культуре XIV – начала XV в.* // A szláv nyelvek oktatásának elmélete és gyakorlata. IV. nemzetközi konferencia anyaga. Slavica Quinqueecclesiensia IV. Pécs, 1998–1999. С. 71–77; Nagy E. *A triáda, mint a világkép stilisztikai kifejezője* // A nyelv mint szellemi és gazdasági tőke. II. kötet. VIII. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Konferencia előadásainak gyűjteményes kiadása. Szombathely, 1999. 463–468. I..

вторение значения в форме контекстуальной синонимии. В виде факторизации четверицы на различные пары обе части контекстуальной синонимии (I. и II.) основаны на бинарной оппозиции чередования отрицательной и утвердительной форм повторяющегося слова и корня (1. и 2.). Пара отрицательных и утвердительных форм (**неверный/от неверия – в веру**) выражает тот принцип движения, который реализуется в третьем члене:

I. 1. **неверный** *суще*, 2. *в веру* **обращаются к Богу**,

II. 1. *и от неверия* 2. *в веру* **приходяще, кршаются**.⁷⁵

В этом фрагменте изображение обращения язычников после синонимического повторения мысли синтезируется словом **кршаются** в конце предложения, которое указывает на «процесс», трансформируя причины в следствие. Так, бинарная структура контекстуальной синонимии развивается дальше до триады, выражающей результат деятельности Стефана. Так, заключительная часть выполняет функцию понятийного обобщения.

Сергий в следующем отрывке восхваляется формальным противопоставлением, отражающим взаимосвязь, но и здесь бинарность соотносительности действия дополняется третьим, обобщающим компонентом, выражающим смысл пары в реализации, в оформлении: *Поне же бога чтяше, / и бог почте его, / божью честь многу положи на нем*.⁷⁶

В описании поражения волхва бинарность построена на утверждении и отрицании. Эта оппозиция добавляется конклюдией, которая опять противопоставляется предыдущей оппозиции, и воспроизводит движение пары к концу, к разрешению. Эта структура, дающая схему тезис–антитезис–синтез, повторяется в трех периодах. Это – триада с потенциальным выходом в новую триаду и с зашифрованным в ней сообщением: Волхв тягался словами, спорил о вере и как результат – не смог победить: *тягался ест с тобою словесы / и не утяга, / но сам утяган ест; / спирался о вере / и не упрель, / но и сам препрель бысть; / измогался, / да не измогл, / но и сам побеже бысть*.⁷⁷

В каждом периоде фрагмента смысловая связь выражена повторением того же корня, а между периодами – повторением смысла в каждом из периодов. В конце последнего периода конклюдия (поражение волхва) подчеркивается нарушением повторения однокоренных слов. Но это нарушение сознательное; повторение однокоренных слов заменено синонимичным повторением (**побеже бысть**), с целью маркирования границы бинарной оппозиции, и с целью указания на следующий, синтезирующий, третий член. Введением третьего компонента, отличающегося в последнем периоде и формально от

⁷⁵ *Житие Стефана Пермского*. С. 63.

⁷⁶ *Житие Сергия Радонежского*. С. 410.

⁷⁷ *Житие Стефана Пермского*. С. 56.

предыдущих, усиливается значение изображаемого. Это – превосходство веры над неверием: хотя речь идет здесь о поражении волхва, на самом деле восхваляется победа Стефана.

Рассматриваемые примеры хорошо иллюстрируют, что самодостаточная парность может существовать только в движении, она стремится к разрешению. Нечетное поле смысла может быть образовано добавлением к предшествующей четности еще одного понятия, вместе с которым структура становится целостной и самодостаточной. Дополнительный нечетный элемент является либо процессом (операцией), либо символом процесса (операции). Стабилизированная двоичность или регулярная двоичность в воспроизводстве мыслится уже как троичность. Все троичные поля смысла выражают стереотипное представление о динамике парного антагонизма, находящего разрешение с помощью стабилизирующего «третьего элемента», внешнего по отношению к паре. Нечетное поле смысла размерности $2xN+1$ соответствует представлению о равновесном процессе, равномерном движении, регулярной повторяемости такого действия, в котором задействованы «сущности», образующие структуру с размерностью $2xN$. Нечетным структурам свойственна устойчивость и самодостаточность. Так, и троичность как структурное качество стабилизатора мыслится «регулярной» и «равновесной».

Анализ текста житий позволяет сделать вывод, что четность, в отличие от нечетности, всегда требует внешнего (по отношению к ее элементам) выражения или стабилизации на более высоком уровне. Четная структура мыслится «средством», используемым для какой-то цели. Тем, что бинарное поле смысла не воспроизводится в третьем компоненте, а только противопоставляет или сопоставляет, изображаемое в нем движение остается открытым и незавершенным. Так, бинарность есть открытое структурное качество, требующее акции, и придающее динамизм и напряженность изображению человека. Варьирование ее форм динамизирует текст и придает особую ритмичность агиографическому стилю. Однако многообразие употребления бинарных структур при изображении человека не просто стилистическая манера, она служит коммуникативной цели: составить похвальное слово герою. Значит, бинарность – содержательный, мировоззренческий, идейный прием изображения.

СОПЕРНИКИ РИЧАРДА ШЕРИДАНА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИСТОЧНИК БАРЫШНИ-КРЕСТЬЯНКИ А. С. ПУШКИНА

Тибор Бароти

(Baróti Tibor, Szeged)

Стимулом возникновения вопроса, указанного в заглавии данной статьи, послужило одно высказывание из общеизвестного труда английского философа Бертрانا Расселя, упомянувшее комедию английского писателя: «Начало романтизма в Англии можно видеть в работах сатириков. В „Соперниках” Шеридана (1775) героиня скорее готова выйти замуж за бедного человека по любви, чем за богатого, чтобы доставить удовольствие ее опекуну и его родителям. Но богатый, которого они выбрали, добивается ее любви, сватаясь к ней под чужим именем, притворяясь бедняком.»¹ Несколько выше, характеризуя сентиментально-романтическое мировосприятие, автор пишет: «Предполагалось, что бедный обладает большей добродетелью, чем богатый. Мудрец представлялся как человек, который отказывается от развращенности двора, чтобы наслаждаться мирными радостями непритязательного деревенского существования. Как преходящее настроение эту направленность можно найти у поэтов почти всех периодов».² В приведенном высказывании Б. Рассель характеризует движение сентиментализма и романтизма на Западе, но указанный мотив нередко встречается и в творчестве В. А. Жуковского (*К Нине*), К. Н. Батюшкова (*Мои пенаты*), а также А. С. Пушкина (*Деревня*).

Имя Шеридана было известно в России в первой половине XIX-го века. Автор сравнительно-литературного исследования, академик М. П. Алексеев, в *Указателе имен* приводит двенадцать случаев творческой встречи представителей русской культуры с творчеством Шеридана, осуществленной благодаря частым встречам А. И. Тургенева с Томасом Муром, автором книги о Шеридане, переведенной с английского языка на французский.³ Надо отметить, что *Воспоминания* Томаса Мура о Шеридане находились и в личной библиотеке Пушкина.⁴

¹ Б. Рассел. *История западной философии*. New-York, 1981. С. 698.

² Там же. С. 693.

³ *Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века)*. Исследование академика М. П. Алексеева. М., 1982. С. 735–857.

⁴ Б. Л. Модзалевский. *Библиотека А. С. Пушкина*. СПб., 1910. / Репринтное издание: М., 1988. С. 153.

Общеизвестно постоянное восхищение Пушкина творчеством своего предшественника-современника – Байрона, хотя Пушкин нередко явно или неявно отличает свое творчество, свой стиль от байроновского стиля. Известный пример такого авторского самоопределения путем подчеркивания разницы своей и байроновской творческой манеры мы находим в пятьдесят шестой строфе первой главы романа *Евгений Онегин*. А в сорок третьей строфе, когда он пишет о том, что Онегин не мог стать писателем, мы читаем:

*И не попал он в цех зазорный
Людей, о коих не сужу,
Затем, что к ним принадлежу.*

В приведенных строках мы склонны видеть скрытую творческую полемику с Байроном, ведь английский поэт в свою очередь не оказался таким «коллегиальным» по отношению к своим собратьям-поэтам: в своих *Сатирах*, как например, в *Вальсе* 1812 года, а также в *Видении в день страшного суда* 1821 года, он с язвительной иронией пишет о современных ему поэтах за исключением двух любезных ему авторов: французской писательницы Госпожи Сталь и Шеридана.

Соперники – первая комедия Шеридана, она была написана в 1775 году. «Основной прием, – как пишет автор вступительной статьи к русскому изданию драм Шеридана Ю. Кагарлицкий, – это сопоставление контрастирующих образов, положений, сцен. [...] Согласно этому принципу, соединены в комедии трезвый и веселый капитан Абсолют и мечтательная Лидия Лэнгвш, мечтательный Фокленд и трезвая Джулия. Контрастируют между собой не только характеры внутри каждой пары, но и сами пары».⁵ Далее, для сравнительного анализа *Соперников* Шеридана и *Барышни-крестьянки* Пушкина из контрастирующих пар любовников мы рассмотрим всего лишь пары Лидия – капитан Абсолют – с точки зрения комического сюжета и в своих основных элементах, отражающихся в произведениях Пушкина. «Лидия Лэнгвш, – пишет автор вступительной статьи, – девица, начитавшаяся сентиментальных романов, мечтает о „рае в шалаше“. Любовь для нее – вся во внешних атрибутах романтической страсти: в свиданиях при луне, похищении, венчании в далекой шотландской деревушке. „Грубая, скучная“ реальность для нее не существует. [...] Живя в мире иллюзий, она осуждена на такой же иллюзорный роман с несуществующим прапорщиком Беверлеем».⁶

⁵ Вступительная статья и комментарии Ю. Кагарлицкого. // Р. Б. Шеридан. Драматические произведения. М., 1956. С. 13.

⁶ Там же. С. 14.

Уже из первых реплик первой картины первого действия ясно вырисовывается исходное положение: капитан Абсолют, сын вельможи властного сэра Энтони Абсолюта, и прапорщик – одно и то же лицо. Это потому, что, как говорит его прислуга: *любовь, [...] как пишут в книгах, еще со дней Юпитера прибегала к маскарадам и переодеваниям.*⁷ Молодой человек выдает себя за бедного прапорщика, потому что его возлюбленной нравится бедный прапорщик и бедность, *а узнай только она, что он сын и наследник сэра Энтони Абсолюта, баронета, с тремя тысячами фунтов дохода, – пропало дело.*⁸

Во второй картине по диалогам Лидии со своей служанкой Люси мы можем познакомиться с чтениями героини: с названиями книг «чувствительной литературы»: *Награда за постоянство, Ошибки сердца, Роковая связь, Слезы чувствительности* и т. п. Из диалога Джулии и Лидии становится ясно, что Лидия ведет переписку со своим возлюбленным, Беверлеем, и что ее тетка, хотя в свою очередь она тоже ведет тайную любовную переписку (а к окончанию комедии она оказывается опасной интриганткой), перехватила переписку. Тетка, миссис Малопрот, ведет себя весьма важно и употребляет слова и выражения, значение которых ей неизвестно. Непослушание Лидии и миссис и сэру Энтони возникает как вредное следствие чтения. Миссис считает, что ее племянница обязана выйти замуж за кого она ей прикажет. Сэр Энтони и миссис решают женить сына сэра Энтони, капитана Абсолюта, на мисс Лидии: намерения опекунов, собственно говоря, совпадают с намерениями влюбленных, но – как далее становится ясным – Лидия готова бежать с бедным прапорщиком Беверлеем и не соглашается выходить замуж за того же человека. Как говорит капитан: *при таких препятствиях, как согласие родных, обычная, скучнейшая свадебная церемония, и то, что я богат.*⁹ У переодетого капитана, у его второго «я» с маской Беверлея, оказывается соперник Акр, а далее и сэр Люциус (в результате любовных интриг и притязаний тетушки, которая между тем ведет переписку от имени Лидии). Но для капитана, влюбленного в Лидию, самым «опасным» и «беспощадным» соперником оказывается его второе, иллюзорное «я» – бедный прапорщик Беверлей. Разговор отца и сына Абсолютов весьма комичен, когда отец, предлагая сыну независимость и богатство, умоляет сына полюбить свою собственную возлюбленную и жениться на ней.¹⁰ В этих диалогах первой картины второго действия сэр Энтони решительно настаивает на своем праве решить брак

⁷ Р. Б. Шеридан. Цит. произв. С. 41.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 53.

¹⁰ Там же. С. 60–61.

сына: *Если ты по истечение этого срока безоговорочно согласишься на все мои условия, и исполнишь, что бы я тебе ни приказал, ну, тогда я тебя со временем, может быть, прощу; если же нет – [...] я тебя прокляну. Я лишу тебя наследства! Я в порошок тебя сотру!*¹¹

В начале третьего действия капитан размышляет о создавшейся ситуации: *Забавная история, однако! Мой батюшка намерен принудить меня, жениться на той самой девушке, с которой я собираюсь бежать!*¹² И не менее комичная ситуация, когда в третьей картине старая тетушка, перехватившая письмо прапорщика Беверлея, адресованное Лидии, жалуется капитану на его соперника. В разговоре с миссис Малопрот капитан продолжает двойную игру: зная решительность Лидии быть похищенной, он прибегает к хитрости: *Пусть они доведут свой комplot до конца; дайте мне бежать, я же в это время устрою так, что молодца задержат, и вместо него сам похищу ее.*¹³ Но он не может еще «сбросить маску» и завладеть своей «прекрасной добычей», потому что у его возлюбленной «капризный нрав».¹⁴

В этой же картине с миссис Малопрот капитан обманывает Лидию, утверждая, что он явился к тетушке под именем капитана Абсолюта, и Лидия, еще ничего не подозревая, продолжает с ним разговаривать, принимая его за того же Беверлея. Он говорит ей о грузе богатства в любви, об отречении от всех светских забав, о красоте лишений и о ярком пламени чистой любви на мрачном фоне бедности.¹⁵

Во второй картине четвертого действия, наконец, разоблачается двойная игра капитана Джека Абсолюта когда он вместе с отцом появляется у миссис Малопрот и Лидии. Лидия продолжает видеть в молодом человеке своего возлюбленного Беверлея, но вскоре маска спадает, и выясняется, что капитан Абсолют и прапорщик Беверлей – одно и то же лицо. Лидия же с горестью понимает, что никакого похищения не будет, что она пренебрегает согласием родственников и разрешением на брак и называет капитана низким притворщиком, обманщиком.

Влюбленные в знак разочарования взаимно возвращают друг другу хранимые ими портреты, таким актом выражая несоответствие их оригиналу. Разоблачение интриг в конце четвертого акта, кажется, кончилось полным разочарованием, исчезновением любви, о котором свидетельствуют слова и Лидии: *Тетушка, вы приказывали мне выкинуть из головы Беверлея. Вот он*

¹¹ Там же. С. 62.

¹² Там же. С. 66.

¹³ Там же. С. 74.

¹⁴ Там же. С. 75.

¹⁵ Там же. С. 76.

перед вами. Отныне я повинуюсь вам: с этой минуты я отказываюсь от него навсегда. (уходит.),¹⁶ и капитана: Стоило мне плести эту интригу! Хорошую награду получил я за все мои ухищрения. Ах, маленькая предательница! Я и не думал, что ее романтизм дойдет до такой чертовской нелепости. О проклятие! Я вне себя! Я готов перерезать глотку... себе... или кому-нибудь другому с величайшим удовольствием!¹⁷

В последнем, пятом действии, Лидия с разочарованием говорит о потерянных романтических декорациях своей любви, но весть о готовящейся дуэли не оставляет ее в покое: все действующие лица сходятся на месте назначенной дуэли, чтобы предотвратить лишнее кровопролитие: разоблачаются и интриги тетушки, и вместо поединка Лидия опять предлагает свою руку капитану с просьбой вернуть ей его любовь.¹⁸

Барышня-крестьянка представляет собой последнюю, пятую повесть из цикла Повести покойного Ивана Петровича Белкина. Как и другие произведения Пушкина, завершающиеся болдинской осенью (*Евгений Онегин*, *Маленькие трагедии*), и повести Белкина глубоко «литературны» – достаточно вспомнить о *Метели* или о *Станционном смотрителе*. Литература, занятие чтением и в *Барышне-крестьянке* играют не менее важную роль, чем в *Соперниках* Шеридана. По поводу жизни в деревне уездных барышень мы читаем: *Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные нашим красавицам.*¹⁹ В незаконченном произведении Пушкина *Роман в письмах*, в третьем письме Лизы к Саше мы находим аналогичную ситуацию (жить в деревне, читать), но героиня, размышляя над прочитанным романом, приходит к очень важным, с нашей точки зрения, соображениям: *Надобно жить в деревне, чтоб иметь возможность прочитать хваленую Клариссу. [...] Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внушек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем роль женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения [...] а в женщинах – они основаны на чувстве и природе, которые вечны.*²⁰ Если приведенную мысль пушкинской героини применить к персонажам *Соперников*

¹⁶ Там же. С. 93.

¹⁷ Там же. С. 94.

¹⁸ Там же. С. 111.

¹⁹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1957. С. 147.

²⁰ Там же. Т. 6. С. 63.

Шеридана, то обнаружится, что воплощением модных в то время сентиментально-романтических идей является не капитан, а Лидия. Капитан же, стремясь отвечать ее вкусам, только «равняется» на век, «переодевается», надевает маску. Зависимость от моды или проявление истинного, настоящего человеческого содержания – вечный пушкинский вопрос. В восьмой строфе восьмой главы *Евгения Онегина* возвращение Онегина на светский раут сопровождается вопросами: с какой маской он явился, или он уже сбросил маску, пришел к себе, т. е. вернулся, наконец, к своей традиции, к своей культуре:

*Все тот же ль он иль усмирился?
Иль корчит также чудака?
Скажите, чем он возвратился?
Что нам представит он пока?
Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной.
Иль просто будет добрый малый,
Как вы да я, как целый свет?
По крайней мере, мой совет:
Отстать от моды обещайлоу.
– Знаком он вам? – И да и нет.²¹*

Достоевский в своей речи о Пушкине обнаруживает уже в *Цыганах* «русское решение вопроса», «проклятого вопроса», по народной вере и правде: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве», вот это решение по народной правде и народному разуму. «Не вне тебя правда, а в тебе самом: найти себя в себе, подчини себя себе, овладей собой, и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя – и станешь свободен, как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймешь, наконец, народ свой и святую правду его. Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее недостойн, злобен и горд, и требуешь жизни даром, даже и не предполагая, что за нее надобно заплатить».²²

Несколько ниже, говоря уже об уникальной способности Пушкина перевоплощаться в чужую национальность, Достоевский видит не только пророческое явление, но и выражение «национальной русской силы», «народно-

²¹ Там же. Т. 5. С. 168–169.

²² Ф. М. Достоевский. *Пушкин* // Дань признательной любви. Л., 1979. С. 51–52.

сти его поэзии». «Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?»²³ Достоевский и петровскую реформу видит с точки зрения возвышенной цели всечеловеческого воссоединения: «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, значит только [...] стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите».²⁴

Приведенные выше размышления Достоевского русский религиозный философ Н. А. Бердяев в своей монографии о Достоевском называет мессианизмом.²⁵ Слова Достоевского о «правде народной», а также об «истине народной и истине в народе» философ называет «религиозным народничеством», опасным и полным противоречий.²⁶

Философ пишет об опасности и противоречивости мессианского сознания Достоевского: «Мессианская вера внесена в мир древнееврейским народом, избранным народом Божиим, среди которого должен был явиться Мессия. И никакого другого мессианизма, кроме мессианизма еврейского, не существует. Еврейский мессианизм был оправдан явлением Христа. Но после явления Христа в пределах христианского мира невозможно уже мессианское сознание народа. Избранный народ Божий есть все христианское человечество. Народы имеют свои миссии, свое призвание. Мессианизм еврейский был основан на исключительном сближении и отождествлении религиозного и национального. [...] Еврейский народ не был одним из народов среди народов, это – единственный народ Божий, он призван к делу мирового спасения, к уготовлению Царства Божьего на земле».²⁷

Для доказательства противоречивости «религиозного народничества» Бердяев приводит цитату из диалога двух персонажей романа Достоевского, Ставрогина и Шатова: «Тогда Ставрогин задает Шатову роковой вопрос: „Веруете вы сами в Бога или нет?“ Шатов залепетал в исступлении: „Я верую в Россию, я верую в ее православие... я верую в тело Христово... я верую, что новое пришествие совершится в России...“ „А в Бога? – В Бога?“ – настаивает Ставрогин. „Я... буду веровать в Бога“. В этом изумительном диалоге Достоевский сам изобличает ложь религиозного народничества, религиозного народопоклонства, изобличает опасность народнического мессианского

²³ Там же. С. 64.

²⁴ Там же. С. 65.

²⁵ Н. А. Бердяев. *Миросозерцание Достоевского* // Н. А. Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991. С. 119.

²⁶ Там же. С. 120.

²⁷ Там же.

сознания. Многие русские люди поверили в народ раньше, чем в Бога, и через народ хотят прийти к Богу».²⁸

Н. А. Бердяев в своей книге *Русская идея* пишет о существовании русской идеи, соответствующей «характеру и призванию русского народа»: «Русская идея – эсхатологическая, обращенная к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению. Русские люди любовь ставят выше справедливости. Русская религиозность носит соборный характер. [...] Известно, что главный праздник русского православия есть праздник Пасхи. Христианство понимается прежде всего, как религия Воскресения».²⁹

О способности Пушкина перевоплощаться до Достоевского пишет уже Гоголь в своих *Выбранных местах...*, в письме тридцать первом под названием: *В чем же, наконец, существо русский поэзии и в чем ее особенность*. Гоголь пишет о Пушкине: «На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней. [...] Чтение поэтов всех народов и веков порождало в нем тот же отклик. Герой испанский Дон-Жуан, [...] Гетев „Фауст“, [...] Суровые терцины Данта внушали ему мысль в таких же терцинах и в духе самого Данта изобразить поэтическое младенчество свое в Царском селе. [...] Чистота и безыскусственность вошли в ней (т. е. в *Капитанской дочке* – Т. Б.) на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной [...] и простое величие простых людей – все не только сама правда, но еще как бы лучше ее. Так оно и быть должно: на то и призванье поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возратить нам в очищенном и лучшем виде. Все показывало в Пушкине, что он на то был рожден и к тому стремился».³⁰ Приведенная Гоголем характеристика пушкинского творчества напоминает характеристику Гоголем творчества вообще, данную в *Авторской исповеди*: «Нужно, чтобы в создание его жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его... Возратить людей в том же виде, в каком и взял, для писателя-творца даже невозможно: это дело сделает лучше него тот, кто, владея беглою кистью, может рисовать всякую минуту все, что проходит

²⁸ Там же. С. 122.

²⁹ Н. А. Бердяев. *Русская идея*. Paris, 1971. С. 255.

³⁰ Н. В. Гоголь. *Собр. соч. в 7 т.* Т. 6. Статьи. М., 1978. С. 344–348.

пред его глазами, не мучимый и не тревожимый внутри ничем».³¹ Гоголь действительно категорически отказывается от «рисования всякую минуту того, что проходит перед глазами», т. е. от «подражания природе» и как пишет в лирическом авторском отступлении начала седьмой главы *Мертвых душ*, он продолжает писать *всю громадно несущуюся жизнь, озирая ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые слезы; ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что делая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!*³² Может быть, Гоголь не совсем прав: современный суд не только его «высокого, восторженного смеха», т. е. необходимой для его комическо-сатирического изображения «глубины душевной» не признает, но он не признает и «высокого лирического движенья», потому что не замечает, что источником **глубины душевной**, необходимой и для творчества посредством **возвышенного смеха** или **возвышенного лирического движенья**, является тот же эсхатологизм русской идеи, русской культуры, т. е. ее обращенность к концу, ее стремление ко всеобщему спасению, указанное в вышеприведенной цитате из *Русской идеи* Бердяева.

С приведенными выше словами Гоголя о «правде» изображения Пушкина, о том, что она «не только самая правда, но еще как бы лучше ее», созвучен диалог Друга и Поэта из стихотворения Пушкина 1830-ого года *Герой*, имеющего подзаголовок *Что есть истина?* В стихотворении, представляющем собой диалог между Поэтом и Другом, разговор ведется о том, кому, по их мнению, среди известных им лиц принадлежит **слава**? Само собой разумеется, в ходе диалога рядом со словом «истина» – ведь эпиграф взят из тридцать восьмого стиха восемнадцатой главы Евангелия от Иоанна – приобретает трансцендентное значение и слово «слава». В 36-ом стихе Иисус подчеркивает не земной, а трансцендентный характер Своего Царства: «Царство Мое не от мира сего [...] но Царство Мое не отсюда». В следующем, 37-ом стихе, Иисус открывает Пилату тайну своей миссии: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» (Ин. 18:36,37).

Русская идея, как пишет Бердяев, идея эсхатологическая, устремленная ко всеобщему спасению, т. е. к осуществлению Царства Божия. И Поэт из стихотворения Пушкина *Герой*, говоря о Наполеоне, как о человеке, оваян-

³¹ Там же. С. 443

³² Там же. Т. 5. Мертвые души. М., 1978. С. 127–128.

ном **славой**, употребляет это слово не в имманентном смысле, а в его трансцендентном, «не от мира сего» значении. *Народ бессмысленный*, упомянутый Другом, *привык бежать за новизной*, способен воспринимать слово «слава» исключительно в имманентном, практическом, «полезном» смысле. Наполеон, однако, представленный в видении поэта, вдохновенном и возвышенном, не совпадает со своим историческим «оригиналом», признанным историками, наукой:

*Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость... небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой.³³*

В воображении, вернее в поэтическом образе поэта, Наполеон представлен не в научном (историческом) и не в естественном освещении, а в сверхъестественном, вернее, в свете **трансцендентной (не от мира сего) истины**. Такая истина непонятна Другу, она несогласуема с его строго научными требованиями:

*Друг: Мечты поэта,
Историк строгий гонит вас!
Увы! его раздался глас, —
И где же очарованье света?³⁴*

Закрывающие стихотворение слова поэта различают две истины — первую, для повседневного, практического использования, изменчивую, для «мира сего», и вторую, настоящую, «не от мира сего» трансцендентную истину, освещающую в человеке не только прах, но и его духовное начало, его образ Божий:

*Поэт: Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет,
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.³⁵*

³³ А. С. Пушкин. Цит. произв. Т. 3. С. 199–200.

³⁴ Там же. С. 200.

Выше мы привели размышления Гоголя о природе пушкинского искусства, согласно этому «сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной... и простое величие простых людей – все не только самая правда, но еще как бы лучше ее». Эти слова Гоголя о Пушкине лишний раз подтверждают все сказанное нами выше об эсхатологичности, т. е. о библейском духе пушкинского искусства. И приведенные выше слова Бердяева об эсхатологизме как стремлении ко всеобщему спасению и воскресению позволяют воспринимать представленный в стихотворении Пушкина *Герой* образ «воскресшего» Наполеона на фоне диалога Никодима с Иисусом, представленного в 1–8 стихах Евангелия от Иоанна: «Между фарисеями был некто, именем Никодим, один из начальников Иудейских. Он пришел к Иисусу ночью и сказал Ему: Равви! мы знаем, что Ты – Учитель, пришедший от Бога; ибо таких чудес, какие Ты творишь, никто не может творить, если не будет с ним Бог. Иисус сказал ему в ответ: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия. Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться? Иисус отвечал: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие: Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть Дух. Не удивляйся тому, что Я сказал тебе: должно вам родиться свыше, Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3:1–8).

Зависимость пушкинского вдохновения от духа, от библейского источника общеизвестна по многим стихотворениям (*Пророк, Поэт, Поэту, Поэт и толпа, Памятник*), но интересным ключом для понимания его же творческого метода и мирозерцания может служить то, что он писал в своей рецензии на новую книгу своего современника, итальянского писателя Сильвио Пеллико *Об обязанностях человека*: «Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получа свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, – прочли умильные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства».³⁶

Дух прощения и любви книги Пеллико Пушкин сравнивает с духом Евангелия: «И не все, собираясь сказать несколько слов о книге кроткого страдальца, дерзнули мы упомянуть о божественном Евангелии: мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в

³⁵ Там же.

³⁶ А. С. Пушкин. Цит. произв. Т. 7. С. 470–471.

своих творениях приблизились кротостию духа, сладостию красноречия и младенческого кротостию сердца к проповеди небесного учителя».³⁷

Далее Пушкин оспаривает критику, не понимающую возвышенную прелесть книги Пеллико, и предлагает формулу, которая, с нашей точки зрения, может помочь понять внутреннюю природу самого пушкинского творчества и духа: Это уж не ново, это было уже сказано – «вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ни его нового не производит? [...] *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности».³⁸ Последнее предложение приведенной цитаты может характеризовать основную формулу пушкинского творческого метода, где **мысль отдельно** – обозначает жизнь, все новые и новые явления жизни (по приведенным выше словам Гоголя: «то, что всякую минуту проходит перед глазами»), а **мысли же** обозначают те же жизненные явления, но уже **не в хаосе** их непрерывного возникновения и потока, а приведенные **в порядок**, согласно «чудным стеклам», т. е. творческому мировоззрению, определяемому **духом культуры** писателя, «способного творить». Пушкин заканчивает свою рецензию цитатой, взятой из критики Шевырева на книгу Пеллико. Мнение Шевырева может подтвердить не только вышеприведенное пушкинское мнение о книге итальянского писателя, но, возможно, и сказанное нами о природе пушкинского творчества: *Прочтите ее с тою же верою, с какой она писана, и вы вступите из темного мира сомнений, расстройства, раздора головы с сердцем в светлый мир порядка и согласия. Задача жизни и счастья вам кажется проста. Вы как-то соберете себя, рассеянного по мелочам страстей, привычек и прихотей – и в вашей душе вы ощутите два чувства, которые, к сожалению, очень редки в эту эпоху: чувство довольства и чувство надежды.*³⁹

Само собой разумеется, что хаотичный мир явлений жизни в результате соприкосновения с ним духа не превращается в мир порядка и согласия на уровне реальности: «Мир сомнений, расстройства, раздора головы с сердцем» на уровне жизненных проблем не перестает быть проблематичным. Но без проблем жизни нет и их разрешения, и нет и творчества: творчество как таковое представляет собой именно **осмысление** данных проблем вследствие

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 470–472.

соприкосновения с ними творческого духа, духа как смысла, как основы оценочной системы какой-либо культуры.

Известно, что Пушкин работал над повестями цикла *Повести Белкина* одновременно с работой над романом в стихах *Евгений Онегин* и над *Маленькими трагедиями*. В специальной литературе исчерпывающе исследована «литературность» обоих циклов, завершенных болдинской осенью, а также самого романа *Евгений Онегин*. Общеизвестно и то, что общечеловеческие проблемы, лежащие в основе конфликтов *Маленьких трагедий*, не разглаживаются, не разрешаются на уровне сюжета в отличие от сюжета *Повестей Белкина*. С точки зрения идейного содержания последней повести цикла, *Барышни-крестьянки* и ее предполагаемого источника, *Соперников* Шеридана, основной является проблема брака. Проблема вступления в брак, супружеской жизни, верности или измены является очень важной не только в романе *Евгений Онегин* (следует вспомнить историю замужества матери Татьяны, ее няни, решение о браке Ленского с Ольгой и т. п.), но почти во всех повестях и трагедиях обоих циклов.

Исследователь русской литературы Б. М. Эйхенбаум по поводу *Барышни-крестьянки* пишет: «В „Барышне-крестьянке“ Пушкин пародирует схему распространенного сюжета о влюбленных, принадлежащих к враждующим семьям (Ромео и Юлия); недаром Алексей читает с Акулиной „Наталью, боярскую дочь“, где использована эта же схема. Но у Пушкина Лиза не хочет быть ни Юлией, ни Натальей, а внезапное примирение родителей искажает привычную схему и делает ситуацию комической».⁴⁰ Другой, не менее известный исследователь творчества Пушкина, В. В. Гиппиус по поводу темы *Барышни-крестьянки* перечисляет целый ряд возможных литературных источников, среди них комедию Вольтера *Право сеньора* 1762-ого года, где после ряда перипетий молодой дворянин женится на прекрасной и добродетельной крестьянке несмотря на «неравенство состояния», но в конце концов обнаруживается, что она оказывается не крестьянкой, а прирожденной барышней. Похож сюжет идиллической повести Измайлова *Ростовское озеро* 1795-ого года, где в конце повести героиня оказывается дочерью крестьянки и богатого дворянина. Повесть Н. Ильина также имеет идиллическое окончание: героиня оказывается дочерью дворянина. В повести Панаева переплетаются сюжеты двух пушкинских повестей: *Барышни-крестьянки* и *Метели*. В очерке В. А. Жуковского, как пишет В. В. Гиппиус, любовь крестьянки к дворянину кончается трагически. Последним возможным источником пушкин-

⁴⁰ Б. М. Эйхенбаум. *Проблемы поэтики Пушкина* // Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969. С. 31–32.

ской повести В. В. Гиппиус называет комедию Мариво *Игра любви и случая* 1730-ого года и справедливо замечает: «Над Алексеем Берестовым Пушкин смеется не тогда, когда тот увлекается „Акулиной“, а тогда, когда он надевает на себя маску байронического разочарования, вывезенную из столицы». ⁴¹

Об обычаях бракосочетания можно читать в разных энциклопедиях. Ю. М. Лотман в своем комментарии к *Евгению Онегину* Пушкина различает обычаи бракосочетания молодой дворянки и брака в крестьянском быту, но отмечает, что для обоих слоев характерно в XIX веке раннее вступление в брак. ⁴² Известно, что в сентиментально-романтической литературе часто разоблачаются трагические последствия любви бедной крестьянской девушки к молодому дворянину. (*Бедная Лиза* Карамзина). То противоречие общественных интересов, о котором пишет Радищев в рассказе *Едрово в Путешествии из Петербурга в Москву*, важно и для Пушкина, и оно неоднократно становится материалом для его творчества. После разговора с Анютой следуют размышления автора: *Но что такое за обыкновение, о котором мне Анюта сказывала? Ее хотели отдать за десятилетнего ребенка. Но кто мог такой союз дозволить? Почто не ополчился рука, законы хранящая, на искоренение толикого злоупотребления? В христианском законе брак есть таинство, в гражданском – соглашение и договор. Какой священнослужитель может неравный брак благословить, или какой судия может его вписать в свой дневник? ... При неравенстве лет можно ли сохранить условие сего соглашения? Если муж десяти лет, а жена двадцати пяти, как то бывает часто в крестьянстве; или если муж пятидесяти, а жена пятнадцати или двадцати лет.* ⁴³ Конфликт, основанный на разнице в возрасте, отмеченный Радищевым, может возникать не только в крестьянской среде, а, как об этом свидетельствует странное окончание повести *Дубровский* Пушкина, и в высшей, дворянской среде. В приведенных выше словах Радищева он различает две оценки, вернее две возможные мысли о браке: в христианском законе брак есть **таинство**, а в гражданском – **договор**. В оценочной системе пушкинского творчества, следуя традиции старины, первый, т. е. христианский закон **таинства** подчиняет себе другое восприятие, т. е. гражданский договор. Поэтому нет отвращения к словам няни Татьяны при рассказе, как она венчалась: *Так, видно, бог велел...*, и любовные мечтания самой Татьяны подтверждаются «волей неба»: *То воля неба: я твоя!* В этом можно убедиться, читая книгу замечательного русского этнографа, М. Забылина: «**Суженый**. Происхождение

⁴¹ В. В. Гиппиус. *Повести Белкина* // От Пушкина до Блока. М.–Л., 1966. С. 23–27.

⁴² Ю. М. Лотман. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 57–58.

⁴³ А. Н. Радищев. *Избр. соч.* М.–Л., 1949. С. 157–158.

ние этого слова надобно производить от судьбы, которая посылает невесте жениха. Самое слово „невеста” означает — неизвестная, неведомая — указывает уже на тот русский обычай, когда девушку жених мог видеть только после венца, в качестве новобрачного, точно так же и невеста своего суженого так как оба молодые сочетались браком по воле не своей, а родительской. Отсюда понятно, что, называя в старину венчание „Судом Божиим”, видели в этом обряде заневедомо сочетание молодых людей навеки, до могилы, возлагая свои надежды на Бога, который сам в этом случае *присуждает* им брачный венец». ⁴⁴

То, что в первую очередь сближает *Барышню-крестьянку* Пушкина со своим, по нашему предположению, литературным источником, с *Соперниками* Шеридана — в отличие от перечисленных выше других возможных источников — это то, что в конце обоих произведений получается «идиллическое» совпадение отцовского желания с собственным индивидуальным выбором. Установка на «английское», «англомания» Григория Ивановича Муромского, его «английский сад», «английские жокеи», его «мадам англичанка», а также его «английский метод» обрабатывать поля — тоже имеют определенное символическое значение. Литература, чтение в повести Пушкина имеет не менее важное значение, чем у Шеридана. Пушкин пишет о деревенских барышнях: *они знание света и жизни почерпевают из книжек [...] чтение рано в них развивает чувства и страсти*. И Алексей, появившийся в деревне среди барышень, облачен в маску байронического героя: *Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей молодости*. ⁴⁵ Скоро, по рассказам служанки Лизы, Насти, Лиза познакомилась и с настоящим, естественным лицом Алексея без маски: выяснилось, что он не бледен, не печален и не задумчив в обществе простых людей, а стройный, высокий, румяный *барин, сказывают прекрасный: такой добрый, такой веселый*. ⁴⁶ И аналогично *Соперникам* Шеридана, у Пушкина речь тоже пойдет о **переодевании**, но в этот раз, в отличие от *Соперников*, переодевается не герой, а героиня: *Ах, Настя! Знаешь ли что? Наряжусь я крестьянкою*. ⁴⁷ Алексей вскоре после первой встречи с Акулиной влюбляется в нее, потому что *Алексей несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаж-*

⁴⁴ *Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия*. (Собр. М. Забылинским). М., 1880. / Репринтное воспроизведение издания: М., 1990. С. 120.

⁴⁵ А. С. Пушкин. Цит. произв. Т. 6. С. 147–148.

⁴⁶ Там же. С. 151.

⁴⁷ Там же.

дения невинности.⁴⁸ Замечая удивление своей дочери при известии о том, что Берестовы, сын и отец будут обедать у них, Григорий Иванович сам «разоблачает» странную литературность поведения дочери: *Что ты, с ума сошла? – возразил отец, – давно ли ты стала так застенчива, или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня?*⁴⁹

Посещение Берестовыми дома Муромских напоминает аналогичное посещение отца и сына Абсолютов дома миссис Малопрот и Лидии с той разницей, что у Пушкина перед Лизой надевает свою литературную маску влюбленный в Акулину Алексей, но в свою очередь и Лиза надевает, собственно говоря, свою вторую маску, чтобы Алексей под личиной «неестественной» Лизы не узнал нарядившуюся милую Акулину: *Алексей размышлял о том, какую роль играть ему в присутствии Лизы. Он решил, что холодная рассеянность во всяком случае всего приличнее и вследствие сего приготовился. Дверь отворилась, он повернул голову с таким равнодушием, с такою гордою небрежностью, что сердце самой закоренелой кокетки непременно должно было бы содрогнуться.*⁵⁰ А что касается переодетой как бы в карикатуру модной англomanии Лизы, ее маске и наряду удивляется сам ее отец: *Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуще самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика XIV; рукава а l'imbécile торчали как фижмы у Madame de Pompadour; талия была перетянута, как буква икс, и все бриллианты ее матери, еще не заложенные в ломбарде, сияли на ее пальцах, шее, ушах. Алексей не мог узнать свою Акулину в этой смешной и блестящей барышне.*⁵¹ Во время обеда и Алексей и Лиза продолжают играть роль, отвечающую их маскам, пародируя тем самым жеманство модного общественного поведения: *Алексей продолжал играть рассеянного и задумчивого. Лиза жеманилась, говорила сквозь зубы, нараспев, и только по-французски.*⁵²

Вскоре после того, как Акулина с помощью Алексея выучила грамоту, аналогично персонажам комедии Шеридана, они тоже начинают переписываться. Вскоре после начала переписки возникает ситуация, аналогичная ситуации, возникшей в *Соперниках*: там опекуны, отец и тетушка, в повести Пушкина два старика решают поженить сына с дочерью. И когда Алексей отказывается от своей прежней идеи о военной службе и гусарском мундире,

⁴⁸ Там же. С. 158.

⁴⁹ Там же. С. 161.

⁵⁰ Там же. С. 162.

⁵¹ Там же. С. 163.

⁵² Там же. С. 164.

согласно желанию отца, и при этом выражает – аналогично капитану Абсолюту, который перед своим отцом говорил о своем послушании – свою готовность повиноваться отцовской воле, отец его, Иван Петрович, сообщает о своем намерении женить его: *Хорошо, – отвечал Иван Петрович, – вижу, что ты послушный сын;... а покамест намерен я тебя женить.*⁵³ Вследствие отказа со стороны сына, как и в сюжете *Соперников Шеридана*, – следует угроза отцовского проклятия: *– Ты женишься, или я тебя прокляну, а имение, как бог свят! продам и промотаю, и тебе полушки не оставлю.*⁵⁴ Обещание отца, как и в случае капитана Абсолюта, только усиливает в нем любовное чувство вопреки угрозам отца: *Он ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской, о Лизавете Григорьевне, о торжественном обещании отца сделать его нищим и наконец об Акулине. В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романтическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову.*⁵⁵ Романтические мечты Лидии жить с бедным прапорщиком в нищете и счастье вопреки воле отца, кажется, возвращаются в размышлениях Алексея. И последнее намерение Алексея спасти свою любовь, поехать к Муромскому, дабы откровенно с ним объясниться – тоже аналогично намерению Лидии объясниться с капитаном Абсолютом, чтобы рассчитывая на его великодушие, спасти свою любовь. Сам Алексей *надеялся подстрекнуть его великодушие и склонить его на свою сторону.*⁵⁶ И последняя встреча, представляющая собой разоблачение Акулины-Лизы, однозначное торжество любви невинной и отцовского соглашения отличается от параллельной ситуации четвертого действия *Соперников Шеридана*. И Шеридан, и Пушкин иронически изображают литературные штампы сентиментализма-романтизма. Романтизм, отрицая, отвергая прозу жизни, т. е. отсутствие «жизни действительной» настоящих трансцендентных по своей природе ценностей выработал штампы, характерные приемы отрицания такой действительности. Подобная реакция на отсутствие ценностей традиционной культуры и поведения в творчестве Пушкина подвергается критике и разоблачается доказательством факта, что представителем настоящих, достойных человека ценностей традиционной культуры является не действительность, не жизнь как таковая, а личность человека, не ограниченная и определенная действительностью, а внутренне руководимая духом своей культуры и открытая к ее ценностям.

⁵³ Там же. С. 167.

⁵⁴ Там же. С. 168.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же. С. 169.

В последней повести цикла, в *Барышне-крестьянке* Пушкин как бы подытоживает основные мотивы и положения предыдущих повестей – литературность похищений, переодеваний, угроз романтических ужасов и т. п. В повести *Выстрел* изображается бесплодная бесперспективность байронизма, безжизненность и искусственность байронического героя. Изображение возвращающегося во второй части повести Сильвио, намеревающегося отомстить, напоминает, как отмечает Р. Якобсон, пушкинский вариант мифа о карающей статуе, а также романтический шаблон вернувшегося карающего мертвеца (*Гробовщик*). В *Метели* Пушкин изображает конфликт литературы традиционных переодеваний, похищений, роковых случайностей, любви и жизни по литературным шаблонам с настоящими жизненными ситуациями. В *Станционном смотрителе* постоянную угрозу и внутреннюю напряженность обеспечивает присутствие литературного фона, поддерживаемый не прекращающимися трагическими предчувствиями и ожиданиями Самсона Вырина. Впрочем, трагические предчувствия и ожидания «маленького человека» не только не подтверждаются фактами, изображенными в повести Пушкина, но являются отрицанием Христовой притчи о Блудном сыне. Сентиментально-романтический подтекст, таким образом, сталкивается с библейской основой текста, представляющей собой образец поведения не только для героини, но и основу пушкинской оценочной системы вообще.

ИКОНОЛОГИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ПРОРОКЕ А. С. ПУШКИНА

Олег Комков

(Москва)

Исследование христианской семиотики в русской культуре невозможно без обращения к художественным произведениям, подобным пушкинскому *Пророку*. Замечание Ю. М. Лотмана о том, что одно лишь стихотворение *Отцы пустыnnики и жены непорочны...* «могло бы дать материал для солидной монографии»,¹ в полной мере применимо и в отношении *Пророка*. Однако, дело касается здесь далеко не одной только семиотики, и спектр интерпретативного существования текста значительно расширяется при подходе к его истолкованию с учетом исконной мистериальности православной картины мира, в которой конструируется смысл этого текста. *Пророк* поистине принадлежит к тем избранным жемчужинам мировой литературы и духовной культуры в целом, тайна воздействия которых навсегда останется сокрытой для глаза, привыкшего воспринимать лишь материально-чувственные формы и неспособного проникать сквозь завесу условностей земной реальности в мир высших созидательных энергий – энергий духа. «Внешнее обличие искусства, – и его осязаемая „материя“, и то, что обычно называют „формой“ этой материи, – все это есть лишь верная риза Главного, Сказуемого, Предмета, т. е. прорекающей живой тайны», – писал И. А. Ильин.² Духовная глубина подлинного шедевра может быть постигнута только при условии сознательно-волевого стремления пройти вместе с автором и по возможности ощутить все перипетии пути от предслышания «прорекающегося» к его воплощению, от восприятия – к творению. Именно такой путь есть единственно возможное средство осмысления не только природы удивительного процесса личностно-нравственного перерождения, раскрытого Пушкиным, но и всего своеобразия христианского мировидения, с поразительной яркостью представляющего перед нами в *Пророке*.

Большинство исследователей, занимающихся анализом религиозных аспектов творчества Пушкина, справедливо ставят *Пророка* в центр духовного самоосмысления великого поэта. Стихотворение написано осенью 1826

¹ Цит. по: И. А. Есаулов. *Категория соборности в русской литературе*. Петрозаводск, 1995. С. 47. См. в этой связи статью В. Лепахина с построчным комментарием к этому стихотворению (В. Лепахин «*Отцы пустыnnики и жены непорочны...*» (*Опыт построчного комментария*) // А. С. Пушкин: путь к Православию. М., 1996. С. 253–259).

² И. А. Ильин. *Одинокий художник: статьи, речи, лекции*. М., 1993. С. 246.

года, в тяжелейший для Пушкина период. Только что совершилась казнь пяти декабристов – среди которых было двое близких друзей Пушкина – а самого его император Николай I вызвал к себе во дворец для отнюдь не праздной беседы. Именно в это время, как отмечает И. М. Андреев, Пушкин начинает с особенной глубиной вчитываться в Библию.³ Вдохновленный библейской поэзией, он создает произведение, в котором выходит в выражении идеи поэтического призвания далеко за рамки своих собственных переживаний, далеко за пределы всей своей эпохи.

В числе источников стихотворения И. Ю. Юрьева, помимо традиционно указываемой 6-й главы *Книги Исайи*, называет также некоторые главы из *Книги Иеремии*, к которой «восходят образы трепетного сердца, лукавого языка, огненного глагола»,⁴ *Книги Иезекииля* и псалмы Давида.⁵ При этом с литературоведческой точки зрения отношение между пушкинским текстом и текстами источников понимается как художественная преемственность: *Пророк* представляет собой сюжетную разработку с использованием характерной образности.⁶ Приняв это определение в качестве отправного пункта для рассуждения, христианская интерпретация поэтики должна идти дальше, обнаруживая собственно пророческую и провидческую стороны творения, вместившего в себя неместимое.

Б. А. Васильев в книге *Духовный путь Пушкина* отмечал: «Когда Пушкин писал это стихотворение, образ пророка в его сознании был тесно связан с представлением о национальном поэте. В посланиях этого года Пушкин часто называет себя пророком. И все же созданный им образ далеко вышел за рамки изображения вдохновенного поэта, а вдохновение пророка вышло за границу творческого вдохновения и поднялось до такой высоты, на которой природа ветхого человека, „тлеющего в похотях“, подвергается благодатному преображению».⁷ Общепринятое осмысление *Пророка* как отражения идеи вырвавшегося на свободу поэтического призвания глубоко справедливо. Однако, вне христианской интерпретации, вне семиотики преображения оно не позволяет установить связь между собственной идеей и формой ее воплощения, не позволяет выявить ту силу, благодаря которой образ «вышел за рамки изображения вдохновенного поэта».

³ См.: И. М. Андреев. А. С. Пушкин. (Основные особенности личности и творчества гениального поэта) // А. С. Пушкин: путь к Православию. М., 1996. С. 45.

⁴ См.: И. Ю. Юрьева. *Пушкин и христианство*. М., 1998. С. 145.

⁵ См. там же. С. 143–144.

⁶ См. там же. С. 261.

⁷ Б. А. Васильев. *Духовный путь Пушкина*. М., 1994. С. 104–105.

Почему так близки для Пушкина понятия *поэт* и *пророк*? Типологическая параллель здесь вполне очевидна: мысль о Боговдохновенности художественного творчества, как известно, впервые с достаточной концептуальной отчетливостью выявляется в эстетике Возрождения, одновременно сохраняя связь со средневековой сакральной традицией и окрашиваясь при этом в характерные индивидуалистические и артистические тона,⁸ а впоследствии обретает как бы вторую жизнь в романтическом мировоззрении. Тогда и возникает образ поэта-пророка, задача которого – внимать Божественному откровению и воплотить это откровение в своем поэтическом творчестве. Профессор А. Н. Горбунов, исследуя поэзию английских романтиков (С. Т. Кольриджа, У. Блейка), говорит о концепции поэта как пророка-визионера, который зрит видения, воспринимает нечто недоступное простым смертным. За полвека до Пушкина у английских авторов (и особенно у Блейка) образ библейского, ветхозаветного пророка переосмысливается в метафору, служащую целям выражения задач творческой деятельности.⁹ Интерпретация сакральной природы художественного творчества приобретает в романтизме крайне субъективистскую форму: здесь фактически обожещается человеческое воображение.¹⁰ Православный иконописец не преображает мир по своему усмотрению, но являет преображение как цель духовной жизни; для того, чтобы постичь «изнутри» горний мир, от него требуется внутренняя духовная чистота, приближенность к духовному совершенству. В романтизме, смешавшем представления разных эпох в нерасчлененном виде, этот мотив собственного духовного очищения художника просматривается с большим трудом, он сильно размыт. Художник-романтик творит сам, творит свой собственный мир; художественный дар есть первая основа и единственный критерий истины. Ясно, что при таком понимании появляется целый ряд проблем, среди которых наибольшей социально-эстетической остротой выделяется проблема ответственности: какую ответственность и перед кем несет художник, стремящийся воздействовать на человеческое сознание, руководствуясь своим воображением, которому приписана Божественная сила, и кто может поручиться за то, что этот художник действительно несет в мир счастье и радость? Разумеется, такой проблемы не могло быть в канониче-

⁸ Это проявление противоречивости эстетики Ренессанса было исчерпывающе показано А. Ф. Лосевым (ср., напр., его анализ эстетики Николая Кузанского (см.: А. Ф. Лосев. *Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения*. М., 1998. С. 310–314, 317–321) и М. Фичино (С. 337, 341–342)).

⁹ См.: А. Н. Горбунов. *«Духовная жажда» и визионерство (Пророк в поэзии английских романтиков)*. М., 1999. Машинопись.

¹⁰ См. там же.

ском религиозном искусстве, – разрешение же ее в искусстве светском возможно только при сознательной ориентации на идеал. Это разрешение и было дано Пушкиным в его творчестве, и начало новому этапу его художественного мышления было положено в идее *Пророка*: развивая романтическую формулу,¹¹ Пушкин наполняет ее иным, неромантическим содержанием. Фундаментальная культурная значимость *Пророка* определяется тем, что этот текст задает философско-эстетическое направление, впервые со времени средневекового сознания постулирующее приоритет ортодоксальных религиозных ценностей.

Можно утверждать, что пушкинский *Пророк* совмещает в себе два контекста понимания: *романтический*, хорошо вписывающийся в атмосферу эпохи и хорошо в ней воспринимаемый, и – более глубинный и всеобъемлющий – *православный*, в котором осуществляется преодоление романтической апостасийной зыбкости. Судить об этом можно по целому ряду признаков. Во-первых, у Пушкина нет и намек на обожествление вдохновения; собственно говоря, на том этапе своего религиозного развития, когда был написан *Пророк*, Пушкин уже не мог руководствоваться этой идеей, не мог ее принимать – вспомним, что *Пророку* предшествовали *Подражания Корану*, в которых Пушкин поднялся к осмыслению общечеловеческих, общекультурных ценностей, отраженных в мировой религии, хотя и на материале ислама.¹² Во-вторых, весьма характерно, что в *Пророке* чрезвычайно ослаблен момент визионерства, что само по себе свидетельствует о принципиально иной культурно-эстетической ориентации, нежели та, которая породила образ романтического поэта-пророка. Речь идет не только о проблеме вдохновения как таковой, но, прежде всего, о процессе преображения грешной личности под воздействием Божественной благодати в лице Серафима, посланного Бо-

¹¹ Приводим авторитетное суждение А. Н. Горбунова: «На наш взгляд, „Пророк“ очень хорошо вписывается в контекст романтизма. Это стихотворение не о библейском пророке, но о поэте и задачах творчества. В отличие от библейской книги, место действия у Пушкина – не Храм Соломона, но некая мрачная пустыня, а „духовная жажда“, которой томится герой, – это не жажда богообщения, как у ветхозаветных пророков, а скорее жажда поэтического вдохновения, этого самого „божественного глагола“, который в близком по времени стихотворении „Поэт“ [...] призывает героя к словесному жертвоприношению. [...] Таким образом, Пушкин необычайно высоко поднимает задачи поэта, приравнивая их к задачам древних пророков, но не отождествляя их. И это полностью отвечает духу романтического мировосприятия» (там же).

¹² Как отмечает Б. А. Васильев в связи с *Подражаниями Корану*, Пушкин выбрал из этой священной книги ключевые «догматические и религиозно-нравственные темы, причем именно те, которые перекликаются с христианством» (см.: Б. А. Васильев. Цит. произв. С. 97); при этом характерно, что уже в этом произведении ощутимо понимание пророческого характера поэтического служения в художественном воплощении (см. там же), которое формулируется в *Пророке* (ср. там же. С. 105–107).

гом, — это мотив, вводящий сознание читателя с первых строк непосредственно в православную систему ценностей и категорий. Интерпретируя произведение в контексте ортодоксальной религиозной мистериальности, мы подчеркиваем важность этих аспектов, раскрывающих пушкинскую оппозицию романтической религиозности и художественное освоение феноменов, хранимых коллективным сознанием Церкви и «коллективным бессознательным» народа.

Идейное средоточие стихотворения воплощено в трех главных образах. Образ Пророка раскрывается в эмоционально-динамическом аспекте, путем метафорического описания трансформаций, претерпеваемых грешным человеком, удостоенным снисхождения Божественной благодати. Образ Серафима, носителя и проводника этой благодати, создается посредством перечисления производимых им действий. Образ Бога, появляющийся в конце стихотворения, передается через речь. При всей лаконичности характеристик этих образов и их взаимодействий, в них с удивительной точностью и тонкостью словоупотребления выражена буквально вся совокупность особенностей художественного, церковного и бытового сознания христианской культуры, что позволяет говорить о существовании в пушкинском тексте смыслового пласта, по природе своей не укладывающегося в устоявшиеся формальные схемы описания. Ключом к хранилищу многовековой духовной традиции для Пушкина стало прежде всего его гениальное проникновение в самую сущность феномена образности.

Гений Пушкина в своем творении объединяет мысль и образ — образ во всей его иконической глубине и непостижимости. Повторим, что иконическое понимание здесь имеет мало общего с семиологическим структуризмом XX века, основанным на кодах восприятия,¹³ — это понимание, определяемое духовной традицией бытования иконы как произведения литургического искусства и соотносимое со святоотеческой практикой созерцания от образа к Первообразу, которая была в неприкосновенности сохранена именно в восточно-христианской культурной среде благодаря плодотворному развитию идей исихазма. Проблема преображения ставится в художественной реальности *Пророка* именно на основе интуитивного осмысления феномена иконы, из которого мы и предлагаем исходить в анализе текста.

Создание Пушкиным образа Пророка феноменологически представляет собой воплощение анагогического пути, символически запечатлевая не что иное, как раскрытие в человеке образа Божия, его чистой духовной сущ-

¹³ См., в частности: У. Эко. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб., 1998. С. 126.

ности, — так что преображенная личность достигает именно того духовного состояния, когда становится возможным творчество по Божественному образу. При этом и в событийно-сюжетном, динамическом аспекте, и в аспекте статико-изобразительном текст удивительно напоминает «клеименную» иконографическую композицию, когда каждый этап продолжительного по времени или количеству эпизодов события отражается в виде отдельного изображения (*клейма*) на общем пространстве иконы. Образ Пророка — это образ, разворачивающийся во времени, и, вместе с тем, изначально целостный, как центральное изображение «клеименной» иконы. «Клеименный» принцип (так же, как и принцип обратной перспективы) может быть осмыслен как форма выражения эйдетически-целостного бытования образа (события) в сознании молящегося: в частности, изображенное в клеймах житие святого в сакральном ключе может видеться собственно как путь восхождения к духовной реальности, в которой пребывает святой. Подобное представление как внешнего, так и внутрличностного процесса в пушкинской художественной трактовке библейского мотива являет собой нечто большее, чем поэтическая разработка сюжета, — это есть проникновение в специфику мировосприятия древней культуры. Разумеется, мы не имеем здесь в виду прямую аналогию с иконой как мистико-литургическим предметом и объектом почитания, — речь идет о категориальном тождестве, — однако, метафорическое использование терминов иконной композиции при комментировании текста произведения дает возможность четкого выявления реалий православного этико-эстетического сознания в *Пророке*. *Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился, / И шестикрылый Серафим / На перепутье мне явился.*¹⁴

Перед нами первый эпизод композиции и первый этап духовного действия. С поразительным мастерством Пушкиным почти визуально изображено состояние духовной жажды среди мертвого окружения мрачной пустыни, где человек влачится в бессилии, как червь, сознавая свою жалкость, беспомощность и греховность. В этой психологической атмосфере подавленности происходит феномен *явления*, связывающий реальный и ирреальный планы бытия.

Явление есть фундаментальный догматико-эстетический факт христианской культуры, определяющий реальность и принципы освоения трансцендентного; вне этого факта по сути невозможно подлинное осуществление религии. В анализе пушкинской интерпретации необходимо формулировать ти-

¹⁴ Здесь и далее текст *Пророка* цитируется по изданию: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений*. М.—Л., 1937—1949. Т. 3. С. 30—31.

пологическое различие в ситуациях использованного поэтом сакрального текста и его художественного претворения. Перед пророком Исаией, видение которого, описанное в Библии, Пушкин берет как мотив к созданию стихотворения, словно разверзаются небеса, и пророк зрит престол Божий, озаренный ослепительным светом и служащих ангелов: «И бысть в лето, в неже умре Озия царь, видех Господа сядяща на престоле высоце и превознесенне, и исполнь дом славы Его. И серафими стояху окрест его, шесть крил единому и шесть крил другому: и двема убо покрываху лица своя, двема же покрываху ноги своя и двема летаху» (Ис. 6:1,2). А в *Книге Иезекииля* ветхозаветная ситуация формулируется в еще более полной конкретике: «И бысть в тридесатое лето, в четвертый месяц, в пятый день месяца, и аз бых посреде пленения при реце Ховар: и отверзошася небеса, и видех видения Божия» (Иез. 1:1) (курсив мой – О. К.). В отличие от первоисточников, Пушкин дает в *Пророке* не видение, но именно явление, *ипостасную* смысловую структуру. Принципиальная значимость этого факта в отношении исследуемого мотива раскрывается со всей очевидностью при обращении к истории эстетики, знающей следующую типологическую линию, связанную с ревелативной ситуацией (ситуацией откровения): собственно видения ветхозаветных персонажей, жанр «видений» западноевропейской духовной литературы, возникающий с XIII века, и, наконец, романтическое визионерство. Причем если видения древнееврейских пророков представляли собой прозрения в Божественный мир в условиях культуры, не знавшей Боговоплощения, а следовательно, и вообще ипостасной эстетики, то видения средневековые и возрожденческие появляются в христианской среде и связываются с индивидуалистически понимаемым мистическим экстазом,¹⁵ а романтики претворяют этот тип на но-

¹⁵ А. Ф. Лосев писал: «Поскольку теоретическая эстетика этого века (имеется в виду эпоха Проторенессанса – О. К.) все больше и больше приходит к понятию формы как внутренне и внешне насыщенной индивидуальности, еще не отшедшей от абсолютных идеалов средневековья, но уже отличимой по своей яркости и своеобразию, постольку и в литературе XIII в. тоже бросается в глаза эта новая индивидуальность, то более духовная, то более светская» (А. Ф. Лосев. Цит. произв. С. 197). В частности, в предвозрожденческих видениях развивается то, что Лосев называет имманентно-субъективной эстетикой, смесью аллегории и символизма, в которой господствуют натуралистические, иногда «вплоть до отвращения», образы (например, многочисленные примеры экзальтации в письмах католической святой Католины Сиенской (1347–1380), использование рыцарского обихода в передаче религиозной образности у Доменико Кавалька (1270–1342) и т. п.) (см. там же. С. 235–239; ср. также характеристику «мистических полетов» св. Католины (Католины) Сиенской, приводимую в работе испанского историка А. Уэрги (А. Huerga. *Santa Catalina de Siena, precursora de Santa Teresa* // Cuadernos de Investigación Histórica 10. Publicación del seminario «Cisneros» de la Fundación Universitaria Española. Madrid, 1986. P. 209–210). Этот имманентизм в смысле крайнего натурализма характеризуется полным отсутствием святоотеческой категории ипостаси, о которой пойдет речь в связи

вом историческом витке. Пушкинская художественная ситуация стоит, конечно же, гораздо ближе к первоначальной, библейской; однако то, что в иудейской культуре было уделом избранных провозвестников истины – созерцание недоступной простым смертным реальности, – в *Пророке* гипостазирована в соответствии с иконическим принципом: Серафим является в актуальной, посюсторонней действительности, сохраняя при этом качества бесплотной духоносности и символически знаменуя бытование трансцендентного в имманентном, т. е. Божественной благодати в мире.

Поэтически переводя ветхозаветную ситуацию видения в имманентно-ипостасный контекст и тем самым закладывая иконический фундамент своей художественной реальности,¹⁶ Пушкин рисует непосредственный контакт человека с Серафимом, существом из иного мира, стоящим в иерархии небесных сил наиболее близко к Богу, пребывающим в немеркнущем свете Его славы и воплощающим собой священный трепет,¹⁷ – факт поистине уни-

с *Пророком* и которая предполагает символизм, духоносность и восхождение от имманентного к трансцендентному.

¹⁶ С. Н. Булгаков писал в связи с понятием религиозно-художественного канона о видениях и видениях, различая «как видения, т. е. определенного содержания „образы“ („изводы“) икон, так и видения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения» (см.: С. Н. Булгаков. *Икона и иконопочитание. Догматический очерк.* М., 1996. С. 92); это – несколько иная терминология, отличная от той, о которой шла речь выше, но также иллюстрирующая сущность ипостасной структуры, реализованной в *Пророке*.

¹⁷ Г. Дьяченко в своем Полном церковно-славянском словаре приводит толкование епископа Петра на Книгу Исаии, согласно которому шесть крыльев серафимов символизируют высшие духовные способности: первые крылья «знаменуют страх Божий, сознание своего ничтожества пред Творцом» как «чувство высших существ» и святых; вторая пара крыльев «суть крылья сознания своей слабости и несовершенств своих пред лицом Владыки»; третья пара «знаменует возможность и готовность перенестись, по воле Владыки мира, всюду, куда направит Он своего посланного» (Свящ. Г. Дьяченко (сост.). *Полный церковно-славянский словарь: В 2 тт.* М., 1998. Т. 2. С. 592). В этой связи рассуждения А. С. Позова о «серафизме» Пушкина едва ли можно трактовать как эмоциональное и терминологическое излишество. У Позова читаем: «Поэзия „священного ужаса“, или серафическая поэзия, занимает самое высокое место в творческом наследии Пушкина. [...] Пушкин сделал страх Божий, священный ужас, источником поэзии. В самом серафическом из всех своих произведений, в „Пророке“, Пушкин показал новое таинство, не предусмотренное святоотеческим и аскетическим богословием и школьным катехизисом, восьмое таинство сверх семи церковных таинств, – таинство пророческого посвящения. [...] Он обретает серафическое, ангельское знание, обновленные и восстановленные чувства и универсальное внутреннее чувство, дающее ему внимать внутренней гармонии миров... [...] Тема священного ужаса становится глубочайшей и интимнейшей в пушкинской лирике. [...] здесь у Пушкина обнаруживается родство поэзии и философии, их онтологическая связь, их синтез. Созерцается сама вещь в ее первозданности, а не явление, не образ и подобие...» (А. С. Позов. *Метафизика Пушкина.* М., 1998. С. 234–236). Хотя нельзя безоговорочно распространять все сказанное на личность Пушкина, очевидно, что сотериологическая архи-

кальный в истории религиозной эстетики¹⁸ и сопоставимый только с символическими изображениями Евхаристии на основе 6-го стиха 6-й главы *Книги Исаии* (подробнее об этом – ниже, в комментариях к соответствующему эпизоду), как, например, в росписи собора Донского монастыря в Москве. Происходящее у Пушкина преобразование личности в результате такого непосредственного контакта символически представлено в действиях Серафима над телом Пророка.

Итак, не отождествляя пушкинского Пророка с ветхозаветным, мы в то же время памятуем и о преодолении в этом образе романтической модели, – у Пушкина мы имеем иной, канонический путь утоления духовной жажды. В первоначальной редакции *Пророка* первая строка звучала как «Великой скорбию томим»,¹⁹ очевидно, буквально отражая психологическое состояние Пушкина во время написания стихотворения. Позднее вносится значительная поправка, придавшая произведению с первой же сцены «несравненно большую глубину. Духовная жажда, почти забытая современным человеком, побуждала говорить древнееврейских пророков. Ее имел в виду Христос, когда беседовал у колодца с самарянкой... Об этой „духовной жажде“ Пушкин громко сказал в окончательной редакции „Пророка“ (1828)».²⁰ Духовная жажда есть прежде всего волевое стремление – но стремление, протекающее в отягощающем мраке. Явление Высшего мира, Высшей благодати знаменует собой преддверие качественно нового этапа духовного бытия личности – просветление психологически довлеющей темной цветовой палитры и начало очищения, пробуждения Первообраза посредством *чудодействия*.

Чудодействие составляет второй, центральный уровень, или «клеймо», композиции, формирования образа Пророка, – «клеймо», которое можно обозначить непосредственно как *преображение*. «Чудо – диалектический синтез двух планов личности, когда она целиком и насквозь выполняет на себе лежащее в глубине ее исторического развития задание первообраза», –

сема, объединяющая понятия священного ужаса (реализованного, в частности, в серафическом символизме), очищения чувств, а также сокрушенного сердца и покаяния, является единственно возможной основой феноменологической интерпретации художественных текстов Пушкина, трактующих религиозную тематику, – если, конечно, мы ориентированы на символическое прочтение пушкинских образов, без которого все подобные рассуждения теряют смысл. Ср. известные строки *Стансов* (1830), в которых Пушкин сжато эксплицирует интуицию *Пророка*: *И внемлет арфе Серафима / В священном ужасе поэт* (А. С. Пушкин. Цит. произв. Т. 3. С. 212.) (выделено мной – О. К.).

¹⁸ На этот аспект любезно обратила наше внимание М. М. Лоевская.

¹⁹ См.: Б. А. Васильев. Цит. произв. С. 108.

²⁰ Там же. С. 108–109.

писал А. Ф. Лосев.²¹ Испытывая преображающее воздействие Свыше, выраженное в тексте пронизанными библейским символизмом метафорами, личность освобождается от материально-психической обусловленности земного мира и, оставаясь в его рамках, обретает свойства мира иного, необходимые для несения пророческой миссии – миссии провозвестника Истины.

Чудодействие также осуществляется в несколько этапов, в основе каждого из которых лежит определенная «телесная» метафора. Сначала преображению подвергаются глаза: *Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он. / Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы.*

Сила чудодействия, гениально переданная одним лишь словом *коснулся* (*легкие персты* как признак духоносности), метонимически распространяется с органов зрения на всю душевную сферу человека, открывая возможности и для духовного самоанализа, и для духовного видения окружающего. «Светоподательна светильника сущим во тьме неразумия, прежде гоняй Тя Павел, богоразумнаго гласа силу внуши и душевную быстроту уясни; сице и мене темныя зеницы душевныя просвети», – так выражено моление о чуде в Акафисте Иисусу Сладчайшему.²² Понятие *вещий*, трактованное Пушкиным в контексте внезапного озарения и противопоставленное душевному неведению, в сущности, несет в себе глубочайший смысл наличия в мире великого, трансцендентного Знания, разлитого во всем, даже в самых, казалось бы, приземленных, бытовых, малозначительных вещах, а, следовательно, доступного каждому при условии истинно духовного стремления. Но лишь силою благодати в личности Пророка одним прикосновением Серафима разрушаются плотские преграды на пути этого стремления к видению и *ведению* человеческой души, судьбы, истории.

Орел (орлица) в христианской культуре является не только аллегорией зрения и символом евангелиста Иоанна, но, продолжая древнейшие мифопоэтические представления, олицетворяет также Божественную любовь, молодость, бодрость духа, обновление («Благослови, душе моя, Господа, и не забывая всех воздаяний Его [...] исполняющего во благих желание твое: обновится яко орля юность твоя» (Пс. 102:2,5) и поэтому занимает значительное место в средневековой символике крещения и воскресения.

В том же смысле преображение касается и двух других органов чувств – ушей и языка. Вообще характерно, что используемые Пушкиным «телесные» метафоры происходят непосредственно из православной художественной традиции. Метафоры прозрения и обострения слуха, основывающиеся на

²¹ А. Ф. Лосев. *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. С. 144.

²² *Православный молитвослов и псалтирь*. М., 1997. С. 72.

евангельских и апостольских образцах, типичны для огромного количества православных богослужебных и житийных текстов. «Трепещут ми уди, всеми бо сотворих вину: очима взираяй, ушима слышай, языком злая глаголяй, всего себе геенне предавай; душе моя грешная, сего ли восхотела еси?» – скорбит автор Покаянного канона.²³ В соответствии с христианской художественной традицией осмысления психологии греха²⁴ Пушкин, следуя религиозно–эстетическому канону, воссоздает катарсическое движение от мрака, обезвоженности, уныния и безысходного томления падшего в пустыне к пламенному образу Пророка. *Моих ушей коснулся он, – / И их наполнил шум и звон...*

Гениальная острота пушкинского языкового чутья проявилась здесь в употреблении слова *шум* для обозначения неких неземных звуков.²⁵ Смысловая насыщенность эпизода неизбежно теряется вне православного канонического контекста, в котором единственно бытует эстетически и богословски значимый прецедент – повествование апостола Луки о дне Пятидесятницы: «И егда скончавашеся дние Пятидесятницы, беша вси апостоли единодушно вкупе. И бысть внезапно с небесе шум, яко носиму дыханию бурну, и исполни весь дом, идеже бяху сядяще: и явишася им разделени языки яко огненни, седе же на едином коемждо их» (Деян. 2:1,2) (курсив мой – О. К.).²⁶ В тексте Деяний изображается ситуация *новозаветного откровения*, снисхождения благодати, отличающаяся от откровений ветхозаветных яркими ипостасными элементами: Святой Дух сходит на апостолов в виде огненных языков, и сопровождается это явление небесным шумом «дыхания бурна», – в то время как даже грандиозное видение пророка Иезекииля с отверзающимися небесами разворачивается в потустороннем безмолвии. Апостол Лука описывает явление Божественной силы в земной действительности,²⁷ – и в пушкинском *Пророке* события, происходящие с героем, посюсторонни. Высшее мистическое откровение впереди, – а до той поры Пушкин на новом уровне апеллирует к иконическому восприятию, воплощая трансцендентное в зримо–слы-

²³ Там же. С. 39.

²⁴ Ср. комментарии А. С. Позова со ссылками на авву Дорофея (А. С. Позов. Цит. произв. С. 232).

²⁵ В церковнославянской семантике *шум* равняется по значению понятию *звук* вообще (см.: *Полный церковно–славянский словарь*. Т. 2. С. 837).

²⁶ См. также службу Пятидесятницы (стихиры на хвалитех, глас 4).

²⁷ Говоря о явлении Святого Духа, необходимо отметить некоторую долю условности и сослаться на слова С. Н. Булгакова об отсутствии прямого изображения Третьей Ипостаси Божества, иконы Святого Духа. Булгаков задает вопрос: не значит ли это, «что откровение Святого Духа – не в дарах Его, но в самой Ипостаси и принадлежит лишь будущему веку?» (С. Н. Булгаков. *Икона и иконопочитание*. С. 117). Тем не менее, можно сказать, что в символизме текста Деяний мы имеем, по сути, словесную икону.

шимых формах своей художественной реальности, базирующейся на канонических принципах. Для сравнения можно указать на Изборник 1076 года, в котором сказано, что человек должен восходить к духовной полноте, «уши уклоняя от слышания зла, а „умными“ — открыто прилетая к шумению святых словес»²⁸ (курсив мой — О. К.). Мы не утверждаем здесь факта прямого заимствования из канонических текстов (хотя непосредственное бытование библейских образов и метафор в сознании Пушкина подтверждается многочисленными свидетельствами), но формулируем сферу смыслов, объективно существующую в мистериальном религиозном контексте.

Характерно, что в этой сфере смыслов, возникающей за рассматриваемым пушкинским эпизодом, сосредоточены развиваемые далее в композиции *Пророка* мотивы *огня* и *дара слова*, слитые воедино, как и в изображении священного события у Луки, — тем самым выявляется философская многослойность пушкинской интерпретации: романтический импульс, тема жажды вдохновения, облекаясь в религиозном претворении в ветхозаветную канву, затрагивает в своей динамике новозаветный семантический комплекс и предстает как художественная реализация многотысячелетней духовной неразрывности иудео-христианской традиции.

Прежде чем неземные звуки контрастно сменяются мистическим безмолвием, перед нами возникает еще одна картина: *И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье.*

Эти четыре строки в композиционном отношении могут быть представлены как отдельное «клеймо» в рамках развития эпизода преображения. «Клеймо», в котором ощутимо воплощена одна из основополагающих в христианской мифопоэтике антитеза горнего и дольного, производит непостижимый эффект осознания величия, глубины, широты, объема и полноты Вселенной. «Неизмерьна небесная высота, ни испытана преисподняя глубина», — так начинается свое *Слово о расслабленном* Кирилл Туровский.²⁹ Соединяя несоединимое, Пушкин рисует целостную картину духовно-эмоционального состояния переживания результата преображения — дара ведения. Изобразительная сила этой картины стилистически определяется характерным для домонгольского периода развития древнерусской литературы феноменом, названным Д. С. Лихачевым «эстетикой дистанций». «Чтобы быть эстетиче-

²⁸ Цит по: Ю. Малков. *Тема иконопочитания в древнерусской литературе XI – XIII веков* // Альфа и Омега. Ученые записки Общества для распространения Священного Писания в России. № 1 (12). М., 1997. С. 320.

²⁹ Цит по: *Слово о полку Игореве: Древнерусский текст*. (Пер., сост., вступ. ст. Д. С. Лихачева.) М., 1984. С. 20.

ски ценным, — пишет Лихачев, — явление должно было быть представлено в громадной перспективе, с далекого расстояния, как бы «с птичьего полета».³⁰ «Эстетика дистанций» может быть выявлена и в изобразительном искусстве (собственно, сам по себе «клеяменный» принцип служит одной из форм выражения временных дистанций), поскольку представляет собой не столько стиль, сколько каноническую особенность восприятия, которую можно определить как эйдетико-суммарный принцип. В пушкинской картине духовного преображения чисто пространственное противопоставление содержит в себе еще и антитезу трансцендентного и имманентного миров, что с наибольшей наглядностью передается именно в иконописной традиции. Если в своем творческом историческом «всеведении» древнерусские авторы способны были объять события на огромных географических расстояниях, в состоянии пророческого ведения человек духовным взором и духовным слухом охватывает реалии и земного, и небесного миров. Это состояние ведения есть не что иное, как видение в смысле С. Н. Булгакова и А. С. Попова³¹ — эйдетическое созерцание целостного смысла бытия, данного православному художнику-пророку в отчетливо зримых формах. За «клеймом» ведения следует продолжение чудодействия: *И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык, / И празднословный и лукавый, / И жало мудрыя змеи / В уста замершие мои / Вложил десницею кровавой.*

В рамках развития центральной темы преображения Пушкин силою своего дара проникает во внутренний мир каждого отдельно взятого человека, обращая внимание на явления, забытые и подавленные в своей естественности: греховность, праздность, лукавство, хитрость, ложь, лицемерие и другие характеристики, в которых заключается смертельная опасность человеческого языка и которые используются людьми сплошь и рядом. Не случайно здесь противопоставленное языку жало змеи. Характерная для Востока метафора со змеей, отсутствующая в непосредственных источниках стихотворения, оправданно употреблена в целях усиления образного эффекта, ибо « жало мудрыя змеи» может жалить лишь для того, чтобы нести эту мудрость — а истинная мудрость, истинная правда, истинная благодать, посланная ради излечения душ в мир, отравленный грехом, действительно жалит, действительно не может пройти безболезненно, как не может даже самый искусный хирург безболезненно удалить пораженный внутренний орган. *И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул / И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул.*

³⁰ Там же.

³¹ См.: А. С. Попов. Цит. произв. С. 219.

Еще одно удивительно точное пушкинское выражение – «трепетное сердце». Это сердце, отнюдь не переполненное трепета перед Высшим, но переполненное страстями. Духовное и нравственное омертвление человеческой души в Книге Иезекииля передано образом каменного сердца (Иез. 36:26). Пушкин усиливает контраст между человеческим сердцем и углем, пылающим очистительным пламенем, вводя аффективную характеристику «трепета». Смысл этой характеристики может быть разъяснен, в частности, обращением к толкованию профессора Якимова на Книгу Исаии, на которое ссылается Г. Дьяченко: в словах Исаии «Сердце мое заблуждает» (Ис. 21:4) выражается не что иное, как страстное трепетание, т. е. «сердце делает такие частые удары, что заметным остается только трепетание сердца, „блуждание” его».³² Таким образом, удаление последнего больного органа завершает процесс чудодействия, окончательно открывая все пути для проведения в мир и попадания в души людей Божественной благодати.

Отметим также, что этот ракурс видения многоплановой иконичности произведения, как и все другие, соотносится со свойствами эстетического сознания древней эпохи, среди которых особой яркостью в данном контексте выделяется бытование антропоморфической мифопоэтики в таком искусстве, как богослужебное пение. Как уже говорилось, древняя теория богослужебного пения рассматривала тело и личность человека как инструмент духа, требующий правильной настройки. Творческая сфера личности здесь предстает в качестве Высшего орудия почти в телесной конкретике, как *сосуд*, вмещающий – или, может быть, не вполне вмещающий – благодать откровения; при этом «вмещаемое» ассоциируется с эманационной природой образа, так как речь идет о пении – искусстве дыхания, искусстве не сочиненной, но услышанной Свыше пневматической интонации. Топос сосуда в метафорическом изображении душевно-духовных взаимодействий (еще в более «телесном» обличье, нежели образ музыкального инструмента) составляет организационный центр пушкинских композиций чудодействия в *Пророке*: Серафим «физически» вкладывает в человеческое тело «содержимое» из мира духа.

В связи с метафорикой телесного преображения в *Пророке* обратимся для сравнения к любопытному анализу М. И. Лекомцевой образа тела в *Похвальном слове Кирилу-Философу* Климента Охридского, одном из первых памятников славянской письменности. Климент Охридский начинает прославление Кирила-Философа с атрибутов «человека внешнего» (уста, лицо, очи, зеницы, руки, персты) и переходит затем к образу «человека внутреннего» (язык, нутро, душа), пользуясь риторической фигурой *Gradatio*, передаю-

³² Полный церковно-славянский словарь. Т. 2. С. 592.

щей возрастание степени приближения к Богу, Богопознания.³³ Иллюстрируя свою интерпретацию, в частности, примерами из антропологии Григория Нисского, а также проводя параллели со средневековой иконографией, Лекомцева показывает, как в тексте Климента Охридского происходит восхождение от тела плотского к телу духовному (образу Божию), собственно и являющемуся объектом прославления, ибо только «тело духовное обладает потенциалом творческого созидания».³⁴ Подводя итог анализу пушкинских композиций преображения, можно говорить об определенном структурном сходстве. В основе выбора и последовательности атрибутов целостного человеческого образа в анаagogическом восхождении у Пушкина также лежит принцип возрастания духовной реальности, движения от внешних, гипостазированных форм (глаз, ушей) через преображение языка (с его полисемантическими свойствами – как телесным, так и духовным значениями) к внутреннему, душевному облику (сердце как семантический эквивалент душевной сферы), и от этого преображения всего телесно–душевного состава – к духовной области, «умному» чувству Божественного первообраза, объединяющему семантику *света (огня)* и *слова (глагола)*. «И бысть в сердца моем яко огонь горящ, палящ в костех моих...» (Иер. 20:9).

В этом духовном контексте образ рассекающего человеческую грудь меча, употребленный Пушкиным, вряд ли может ввести читателя в заблуждение своим ложным «натурализмом». Развивая мотив, запечатленный в символическом библейском тексте, Пушкин создает реальность, полностью адекватную оригиналу, т. е. реальность также символическую, в которой оружие Серафима не может быть осмыслено иначе, как *меч духовный*. Сам факт, что это оружие становится атрибутом не Херувима, поставленного Богом на страже Рая после изгнания оттуда человека (что было бы традиционно), но именно Серафима, лишённого этого атрибута в традиционной иконографии,³⁵ – указывает на невозможность натуралистического прочтения. Предлагаемая Пушкиным иконография допускает изображение меча в руках Серафима в понимании, раздвигающем ветхозаветные границы первоисточника, – в том понимании, в котором меч символически входит, например, в состав священнического облачения, знаменуя оружие духовной брани, молитву. У Пушкина нет и не может быть никакой чувственной экзальтации на этом уровне его

³³ См.: М. И. Лекомцева. *Образ тела или gradatio в «Похвальном слове Кирилу–Философу» Климента Охридского* // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 48–53.

³⁴ Там же. С. 55.

³⁵ Об иконографии ангелов в мировом изобразительном искусстве см., в частности, любопытную статью П. Пруны (P. Pruna. *A propòsit dels àngels en la pintura* // Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Butlletí III. Barcelona, 1989. P. 165–183).

своеобразного Gradatio, где раскрытие и преображение «внутреннего человека» осуществляется духовными средствами, отображенными в материальной иконографической атрибутике, и картина пронизана от начала и до конца торжественным безмолвием, лаконически эксплицируемым, как мы увидим, в финале.

Образ горящего угля в символической архитектонике текста непосредственно предвосхищает кульминацию преображения. Этот образ, как отмечает архимандрит Ефрем (Лэш), «является общим для всех богослужебных текстов, хотя чаще он встречается в текстах Евхаристии. Греческое слово, переводимое как „лжица“, которая употребляется для причащения верных, на самом деле обозначает пару клещей с прямой аллюзией на видение прор. Исайи»³⁶ («И послан бысть ко мне един от серафимов, и в руке своей имяше уголь горящъ, его же клещами взят от олтаря...») (Ис. 6:6)). «Уголь, пылающий огнем», связывает развернутыми метафорическими коннотациями два эпизода чудодействия – эпизод с устами и эпизод с сердцем: «Се прикоснуся устам моим, и отымет беззакония моя, и грехи моя очистит», – такие слова произносит священник по Причащении.³⁷

Еще одна композиционно значимая символическая нить, пронизывающая все пространство текста, выявляется в поэтике цветообозначения. Изобразительный центр преображения в отношении палитры красок составляет красный цвет, переданный двумя эпитетами, раскрывающими две его смысловые стороны: в сочетании кровавая десница красный как цвет крови соотносится с символикой мученичества; пылающий уголь выводит на первый план топос огня, в котором красный цвет знаменует контраст с цветовой гаммой самого начального «клейма», емко воплощенной в строке «В пустыне мрачной я влачился». Цветовая динамика, наряду с динамикой событийной, олицетворяет катарсис своими выразительными средствами, достигая апогея традиционной иконографической экспрессии в картине, предшествующей явлению заключительного образа. Огонь в груди Пророка просвещает мглу пустыни блистанием преображенного духовного естества. Одно из наиболее ярких проявлений подобного контраста можно наблюдать на палехской иконе «Илья Пророк с житием и огненным восхождением», где облако пламени, в котором возносится на небеса Илия, словно высвечивает расположенные под ним на черном фоне «клейменные» эпизоды жития пророка.³⁸

³⁶ Архимандрит Ефрем (Лэш). *Исследуйте Писания* // Альфа и Омега. Ученые записки Общества для распространения Священного Писания в России. № 1 (12). М., 1997. С. 56.

³⁷ *Божественная Литургия. Для приходских храмов и духовных школ.* М., 1995. С. 35.

³⁸ См.: *Palekh. Icon Painting.* Moscow, 1994. P. 43.

Преображение совершилось. Однако, переродившийся образ еще не явлен миру в том виде, в каком он призван осуществить «задание первообраза». Для этого мало действия одного Серафима как простого носителя Господней воли. Для этого необходима *инициация* Свыше – и Пушкин вводит в композицию финальный эпизод, воплощая его в «клейме», инициационный смысл которого с особой полнотой раскрывается термином *откровение* в его окончательном, завершающем понимании. *Как труп в пустыне я лежал, / И Бога глас ко мне воззвал: / «Восстань, Пророк, и виждь, и внемли, / Исполнись волею Моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей».*

До сих пор речь шла о явлении и действиях Серафима. Теперь же мы слышим глас самого Бога – глас, низвергавшийся с небес всякий раз, когда для исполнения Его воли требовалось самое что ни на есть высшее подтверждение, глас, действительно рождавший пророков, – и глас этот, после «шума и звона», сопровождавших снисхождение благодати, звучит в священном безмолвии. В изобразительном аспекте основная выразительная сила заключительного эпизода сосредоточена в его первой строке: *Как труп в пустыне я лежал*, перекликающейся во внутреннем развитии символического тематизма с присутствовавшими в описании чудодействия «замершими устами». Потрясающая художественная верность в употреблении слова *труп* для характеристики образа в картине Господнего откровения выявляется как прямым указанием на подтекст воскрешения, широко распространенного в качестве метафоры духовного прозрения и очищения в христианской гимнографии («Видя вдовицу зельне плачущую, Господи, якоже тогда умилиосердився, сына ея на погребение несом, воскресил еси: сие и о мне умилиосердися, Человеколюбче, и грехами умерщвленную мою душу воскреси, зовущую: Аллилуиа»),³⁹ так и путем соотнесения пушкинского видения с еще одной группой особенностей иконописной интерпретации образности. Среди этих особенностей Е. Н. Трубецкой выделял характерное проявление аскетических («скорбных») мотивов русской иконописи через неподвижность образов, преисполненных духовного подъема и внимающих Божественному откровению в противовес «двигательной активности» фигур людей, изображенных в безблагодатном или «доблагодатном состоянии», как на новгородских иконах Преображения Господня (неподвижность Спасителя, Моисея и Илии и «физический аффект» апостолов, охваченных ужасом) или в образе «Видения Иоанна Лествичника» («стремительное падение вверх ногами грешников, сорвавшихся с лестницы, ведущей в рай»).⁴⁰ Образ трупа, лежащего в пустыне, в своей

³⁹ Православный молитвослов и Псалтирь. С. 65.

⁴⁰ См.: Е. Н. Трубецкой. *Три очерка о русской иконе*. Новосибирск, 1991. С. 18–19.

ошеломляющей лаконичности едва ли не с большей силой воплощает пафос благоговейного ужаса твари, внемлющей Богу. Здесь перед нами феномен, к которому вслед за А. С. Позовым можно оправданно применить аскетический термин *исихия*, – безмолвие, являющееся условием полноты Богообщения, анагогического восхождения к Свету, осуществляемого вне пространственно-временных и чувственно-страстных связей; экстаз, данный не в качестве экзальтации, но в ортодоксальной трактовке – как выход к постижению трансцендентного смысла в покое и неподвижности; впервые – без патетики и преувеличений – художественно сформулированная *исихия творчества*, понимаемого как стяжание, усвоение и поэтическое выражение Высшей благодати.⁴¹ В этом отношении заключительный эпизод *Пророка* следует рассматривать как иконически завершенное воплощение ситуации откровения, основанное на древних художественных нормах отражения Божественного чудодействия и личностного катарсиса, перерождения чувств, необходимого, в пушкинской трактовке, для достижения творческой исихии.

Важнейшим поэтическим элементом, посредством которого в *Пророке* осуществляется приближение сознания читателя к восприятию этих художественных норм, служит, безусловно, языковая стилистика. Слова *влачить*ся, *персты*, *зеницы*, *горний*, *дольний*, *десница*, *восстань*, *виждь*, *внемли*, *глагол*, определяемые, как правило, холодно-нейтральным термином *славянизмы*, несут в себе сильнейший духовный заряд именно в условиях языковой ситуации позднего времени. Звучность, яркость, красота и торжественность этого уходящего своими корнями в древность языка неразрывно связаны с религиозной традицией вне зависимости от богословской проблематики и идеологических влияний. По словам Е. М. Верещагина, лишь церковнославянский язык «неповрежденно сохранил национальную русскую (по происхождению православную) духовность».⁴² На протяжении сотен лет язык впи-

⁴¹ Характерно, что о поэзии как обусловленном Свыше акте, воплощении «мысли Бога» говорил еще Данте (см.: А. Ф. Лосев. *Эстетика Возрождения*. С. 201). Однако в силу сложной специфики эпохи Проторенессанса в творчестве Данте, при всей теоцентричной мистериальности (см. там же. С. 202–207), не могло идти речи о реализации понятия исихии; смысловые структуры творческих достижений Данте и Пушкина, несмотря на общий, как у большинства европейских гениев, эстетический архиконтекст – христианский неоплатонизм, – конструируются в различных духовных направлениях: здесь уместны сравнения, но едва ли допустимы аналогии.

⁴² Е. М. Верещагин. *Церковнославянская словесность как средство духовного возрождения русского народа* // Вестник духовного просвещения. № 1. М., 1994. С. 97. В семиотическом освещении характерные аспекты функционирования церковнославянского языка в истории русской культуры даны, в частности, Б. А. Успенским (см.: Б. А. Успенский. *Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.)*. М., 1994. С. 42–53).

тивал в себя христианскую веру так же, как и сам народ, являвшийся его носителем. Причем, как указывает Д. С. Лихачев, «церковно-славянский язык объединял культуру не только по горизонтали, но и по вертикали: культуру прошедших столетий и культуру нового времени, делая понятными высокие духовные ценности, которыми жива была Русь первых семи веков своего существования».⁴³

Церковнославянский язык – как отражение и хранилище глубинных содержаний души – обладает огромной мощностью воздействия на сознание. В *Пророке* употребление церковнославянских слов выступает как единственно возможный вариант выражения нужного содержания. Чудодействие ангела не может быть передано иначе как словами, само звучание, сам интонационный облик которых восходят к освященным временем текстам. Коснувшись перстами человеческих зениц, Серафим *отверзает* их для постижения Божественной мудрости, подобно тому как в поэзии псалмов замкнутые немощью греха человеческие уста отверзаются для славословия: «Господи, устне мои отверзеши, и уста моя возвестят хвалу Твою» (Пс. 50:17). Божие откровение не может быть озвучено иначе как в громогласных церковнославянских императивах *восстань, виждь, внемли* («Слыши, Дщи, и виждь, и приклони ухо Твое...») (Пс. 44:11)). Господь не говорит – Он *глаголет*, и Пророк должен обрести именно силу *глагола*, олицетворенного прежде жалом змеи. В соотношении русского слова *язык* и церковнославянского *глагол* проявляется очередное скрытое звено глубинной символической динамики пушкинской композиции: язык, как отмечалось выше, обладает двойственной семантикой – это и сосуд мудрости, и в то же время подверженный греху орган; глагол, приближающийся по значению к Слову-Логосу, есть феномен Божественного происхождения, обладавший в средневековой культуре неразрывной знако-

⁴³ Д. С. Лихачев. *Русский язык в богослужении и в богословской мысли* // Русское возрождение. № 69–70. 1997 (II–III). М., 1997. С. 43. Вызывает удивление появившееся недавно в научной литературе мнение, что церковнославянский язык следовало бы вытеснить из церковного употребления еще в конце XV века, потворствуя новгородским вольнодумческим тенденциям и открывая дорогу для развития «разговорного» языка (см.: А. В. Исаченко. *Если бы в конце XV века Новгород одержал победу над Москвой. (Об одном несостоявшемся варианте истории русского языка)* // Вестник РАН. 1998. Т. 68. № 11. С. 973). Необходимо понимать, что без церковнославянского языка (по сей день продолжающего полноценно функционировать и эволюционировать в качестве языка гимнографии) весь пласт русской церковной и аскетической культуры ушел бы в небытие – ведь даже на современном «развитом» русском литературном языке «литургическая поэзия и даже догматическое богословие не находят себе полного или даже сколько-нибудь удовлетворительного выражения» (В. М. Верещагин. Цит. произв. С. 98). Именно этим определялась неизбежность существования так называемого периода диглоссии в русской культуре.

вой связью с живописным образом, так что «соборный опыт православного богообщения равно адекватно воплощался и в „звучащей” молитве – словом, и в молитве „беззвучной” [...] через посредство иконного образа». ⁴⁴ Собственно, сам образ Бога – образ, физически недоступный для воспроизведения, – который Пушкин дерзает ввести в текст, воспринимается только в слове, в глаголе, реализуясь именно как Логос. Эта образно-словесная художественная философия, усвоенная пушкинской интуицией, вылилась в лаконически-отточенные изобразительные формы *Пророка*, среди которых славянизмы представляют собой нечто большее, чем стилистические характеристики. Можно утверждать, что посредством славянизмов в *Пророке* достигается реальная связь эпох, связь форм мирозерцания.

П. А. Флоренский в своем *Иконостасе* писал о метафизике материалов, используемых в качестве средств выражения в различных видах искусства: в частности, о характерных для западноевропейской католической культуры звуке органа и масляной краске, связанных своей чувственно-материальной «плотностью», о метафизике поверхности в изобразительных искусствах (противопоставление податливого, «зыблющегося» холста в станковой живописи неподвижности и «онтологичности» доски в иконописи) и некоторых других эстетически значимых аспектах. ⁴⁵ Признавая принципиальную правоту Флоренского в формулировании оппозиции чувственного и пневматического, выраженной в материале, мы вполне можем применить эту оппозицию в нашем случае к материалу поэзии – языку, – и феноменологически пушкинское словоупотребление в *Пророке* предстанет ярким воплощением духовного начала на лексическом уровне, восходящем к сакральной книжной традиции; это сопоставление яснее иллюстрирует суть проводимой нами параллели между иконописными изобразительными средствами и образностью пушкинского текста – параллели не буквальной, но смысловой: перед нами внутреннее семантическое и семиотическое единство двух потоков освященной древности – словесного и живописного. В русской культуре позднего времени одним из основных носителей пневматической интонации является именно церковнославянский язык, через который сознание как бы переходит из одной эпохи в другую, из сиюминутной суеты в вечность, вбирая вековой опыт литургической детерминированности жизненного цикла, утраченный с началом диктата возрожденческого психо- и антропоцентризма. Славянизмы пушкинского *Пророка* оказываются, таким образом, в числе редких примеров исключительного творческого прозрения, раздвигающего границы времени.

⁴⁴ Ю. Малков. Цит. произв. С. 322.

⁴⁵ См.: П. А. Флоренский. *Сочинения в 4 т.* М., 1994–1999. Т. 2. С. 473–479.

Во всеохватывающей иконической символичности пушкинский образ Пророка богословски запечатлел не только микро- и макрокосмическое восхождение от плоти к духу, но и саму природу процесса творения вообще. Художник, поэт как личность творящая, формулирующая реальность посредством образа, есть орудие Божественного откровения, так же как пророк, устами которого глаголет к народам Господь. Исихастское учение в своей эволюции раскрыло творчество как основное проявление образа Божия в человеке через синергию уподобления,⁴⁶ явив свои художественные вершины в ликах *преподобных*. Пушкин, с небывалой ясностью узревший эту духовную динамику, впервые претворил свое озарение в иконической реальности *Пророка*. Средоточием же этой реальности становится у Пушкина идея очищения от греха как необходимого условия творчества по Божественному образцу: не говоря об аскетическом искусстве, Пушкин, тем не менее, вводит в русскую художественную культуру XIX века именно христианскую, святоотеческую психологию личности,⁴⁷ являя в ипостаси Пророка, как в иконописных изображениях, сияющий образ Божий. Не в этом ли основа гоголевского понимания «очищенной красоты» русской души, воплощенной Пушкиным? Не в этом ли начало пути художественного преображения жизни на религиозных ценностных принципах, которым проследует сам Гоголь и который станет фундаментом православной эстетической мысли? Не в этом ли стремлении к очищению от греха и есть ключ к осмыслению неразрывности русской духовно-художественной традиции?

Годом позже написания *Пророка* Пушкин воспроизведет свои образно-символические прозрения в стихотворении «Поэт» (1827): *Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепнется, / Как пробудившийся орел.*⁴⁸ А спустя чуть менее века А. А. Блок охарактеризует имя *поэт* как «символ высокого, подлинного искусства, преобразующего своим вещим словом хаос жизни в стройный космос»,⁴⁹ и увидит в пушкинском понимании художника «нового человека, призванного участвовать своим даром в *преобразовании* действительности и человеческой души»⁵⁰

⁴⁶ См.: Игумен Иоанн (Экономцев). *Православие. Византия. Россия*. М., 1992. С. 186.

⁴⁷ Позднее Пушкин даст не только непревзойденные образцы молитвенной лирики, но и поразительный по глубине драматический анализ взаимоотношения психологии творчества и психологии греха – трагедию *Моцарт и Сальери*, в которой пушкинская концепция творчества развивается по линии противостояния греху.

⁴⁸ А. С. Пушкин. *Собрание сочинений в 15 т.* М., 1998. Т. 3. С. 195.

⁴⁹ А. П. Забровский. *Освоение пушкинского наследия русской литературой XIX–XX вв.* // Теория и практика преподавания русской словесности. Сборник научно-методических статей. Вып. 2. М., 1996. С. 129.

⁵⁰ Там же.

(курсив мой – О. К.). Идея *преображающего созидания*, в своей необъятной полноте явленная Пушкиным как квинтэссенция духовной жизни, обретет свежую почву для прорастания в условиях падшей долу культуры. Но традиция художественного и философского осмысления природы и роли творчества, категорий поэтичности и собственно образа уйдет своими формами далеко от Пушкина, от поэзии и от христианских нравственных и эстетических основ тысячелетней восточнославянской цивилизации.

Вместе с тем, в период широких и многословных дискуссий по поводу духовного возрождения России символическая интерпретация пушкинского *Пророка* как культурного феномена, вместившего, подобно вечному искусству иконописи, опыт осмысления незыблемых духовных принципов, позволяет глубоко воспринять неразрывно бытующую на всех уровнях человеческого сознания аксиологическую и эмпирическую преемственность, восходящую сквозь бесчисленные исторические драмы к эпохе младенчески целомудренного (целостного и мудрого) мироощущения, столь необходимого теперь нашему больному обществу.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 19 В. КАК ЗЕРКАЛО НАЦИОНАЛЬНОГО ИМИДЖА ВЕНГРОВ

Иштван Феньвеш

(Fenyvesi István, Szeged)

1. Тема отражения национального имиджа венгров и Венгрии в русской литературе является одной из сквозных в исследовательских интересах автора. Ею отмечено почти полвека назад уже самое начало его профессиональных изысканий.¹ Подобно скрывающемуся под горной породой ручейку, она временами прорывалась через другие темы русско-венгерских связей на поверхность и выявляла большую силу и объем,² в последние же годы целиком заняла внимание пишущего эти строки: работая над осуществлением гранта *Два аспекта венгеро-русских литературных связей* (электронная база данных) 2: *Национальный имидж венгров в русской литературе 10–20 вв.* (FKFP № 0691/2000)., мы концентрировали свои основные усилия на этом направлении поисков.

Хотя о теме в целом и о ее месте в ряду венгерских русистических студий (на материале других исторических периодов) уже были изложены наши мысли,³ нам представляется нелишним хотя бы тезисное обобщение главных общих положений.

1.1. Русская литература уже к началу 19 в. выработала **разнонациональный аспект мышления**, в котором судьбы других народов органически входят в социально-исторический кругозор писателей и становятся частью решаемых ими общечеловеческих проблем.

Наиболее заметным в этой связи было присутствие темы Украины и украинцев, различных народов Поволжья и Кавказа, в течение многих веков проживающих бок о бок с русскими. Из зарубежных до начала 20 в. особенно распространенными были французские и немецкие, а несколько позднее – польские, чешские и болгарские образы, темы и мотивы. Венгры, хотя их

¹ *Zalka Máté és szovjet író-kortársai* // „Tiszatáj”. 1956/3. 186–192.; *Zalka Máté és a szovjet irodalom. Bibliográfia* // A Szegedi Tanárképző Főiskola Tud. Közleményei. 1964. 139–146. l.

² *Венгерские темы и мотивы в советской литературе* // Международный симпозиум «Интернациональный характер русской и советской литератур». Тезисы докладов. София, 1978. С. 79–81.; *Венгерские темы, мотивы и образы в советской литературе* // „Dissertationes Slavicae” Sectio Historiae Litterarum. 1982. (XV), С. 163–194.; *К проблеме этномифа (К изучению венгерской темы в русской литературе 20 в.)* // Русский язык и литература в общении народов мира. VII. конгресс МАПРЯЛ. Тезисы докладов. М., 1990. Т. 2. С. 100.

³ *Национальный имидж венгров в русской литературе (Создание электронной базы данных). Допетровский период* // Русско-венгерские исторические встречи I. Средневековье. Szombathely, 2002.; *Национальный имидж венгров в зеркале русской литературы 20 века* // „Studia Slavica Savariensia” 1–2. 2002. С. 421–429.

присутствие в спорадических формах также было заметно с самых начальных пор, с *Повести временных лет*, в относительно массовых формах начинают появляться на страницах русской беллетристики только в 19 в.

При отражении исторических судеб своего народа и постановке вопросов общечеловеческого значения русская литература рассматривала проблемы, вызываемые национальной жизнью, со всесторонним учетом исторического опыта других наций. Именно поэтому она смогла оказаться принципиально открытой по отношению к их жизни, пожалуй, даже в большей мере, чем это можно сказать о других ведущих литературах Европы.

1.2. Наша тема обещает нечто принципиально новое по сравнению с теми представлениями о нас, которые приходится считать уже традиционными, а, главное, доминирующими в ряде литератур Западной Европы. Мы имеем в виду, в частности, нарисованное Шандором Экхардтом в его обобщающем труде *Зарубежный портрет венгров* «поверхностное представление, которое укоренилось в среднем человеке Запада» еще с позднего средневековья – мнение, согласно которому венгры это «чужеродное тело в Европе» и что они «без масла христианства и поныне были бы лишь тюркским племенем, кочующим где-то между „румынскими Альпами” и Дунаем».⁴

1.3. Приходится признать немалое отставание венгерской русистики в разработке этой темы. Произведения русских писателей на польскую тему, напр., десятилетия назад были изданы в Польше в нескольких томах, а в Болгарии их тема освещена уже в монографиях. В вышедших в ФРГ 5 томах серии *«Запад и Восток в зеркале друг друга»* (о немцах и русских) охвачен материал от 9 до начала 20 века.

Правда, по сравнению с тем, что, обобщая результаты исследования темы «венгерские элементы в мировой литературе», коложварский литературовед Лайош Дьёрдь в начале 20-х годов еще вынужден был констатировать, что «в столь авторитетной русской литературе никакие венгерские моменты не обнаружены»,⁵ за последние полвека уже немало сделано нашими учеными. Наряду с историками ценный вклад внесли в это дело и филологи, особенно на древнерусском материале.

1.4. Время, однако, требует уже большего. Нашей Академией наук в 1999 году была проведена конференция на тему «Национальный имидж венгров и его изменения в истории». В ее материалах, изданных в серии *«Стратегические исследования»*,⁶ обращает на себя внимание курьезный, но скорее грустно-характерный факт: в охватывающем почти всю Европу обзоре России и русские упомянуты лишь в одной-единственной фразе вводного доклада академика Ф. Патаки, причем это не из-за объективного отсутствия таких

⁴ Eckhardt S. *A magyarság külföldi arcképe* // *Mi a magyar?* (Szerk. Szekfű Gy.) Bp., 1939. 130, 134. l.

⁵ György L. *Magyar elemek a világirodalomban* // *Minerva*. Cluj-Kolozsvár, 1924. 40. l.

⁶ *Magyarságkép és történelmi változásai*. Bp., 1999.

материалов, а единственно вследствие их несобранности, неизвестности для научной общественности.

Наше исследование под названием *Национальный имидж венгров в русской литературе 10–21 вв.* проводится в духе конференции, но не в прямой зависимости от нее. В его рамках за истекшие годы был проделан немалый объем работ а) по выявлению первичных фактов (число названий произведений приближается к 1600), б) эти факты введены в электронную библиографическую базу, которая систематизирует (и, следовательно, по требованию «выдает») интересующие нас данные в их историческом или алфавитном ряду в следующих аспектах: хронология написания, тема, изображаемое время, русский автор, венгерский переводчик, время и место публикации, жанр и т. д.

2. В нашем кратком тематическом обзоре произведения указанного в заголовке периода мы делим на две неравные по объему группы.

2.1. В первую входят произведения типа *non fiction*: в их основе лежит лично пережитое авторами в Венгрии или же благодаря знакомству, соприкосновению с венграми в России или вне ее.

2.1.1. Число русских, побывавших в нашей стране в течение предыдущих столетий и оставивших литературный след, весьма невелико. Наиболее раннее свидетельство об этом – *Хождение на флорентийский собор 15 века*.⁷ Некоторые более поздние, относящиеся главным образом к 17 в., отмечены в трудах Лайоша Тарди и др.⁸

По сравнению с ними рассматриваемые нами полвека дают обильную пищу для разбора.

Первые три текста еще несколько выпадают из этой «ниши». Н. Надеждин в ходе своих путешествий 1840 года встречается с венграми, живущими в Бессарабии.⁹ Через нашу страну в составе армии великого полководца в 1799 году проходил «старик суворовский ратник» (его рассказ был опубликован лишь в 1844 г.).¹⁰ Побывавший в нашей стране во главе своих войск М. И. Кутузов оставил об этом небезынтересное письменное свидетельство.¹¹

Зольтан Трочани свыше полувека назад еще мог сетовать на личное незнакомство русских с нашей страной¹² в течение столетий: к тому времени на венгерский был переведен лишь один итинерарий – кн. Демидова (см. ниже). За истекшие полвека трудами наших ученых был поднят обширный слой письменных свидетельств о путешествиях.

⁷ H. Tóth I. – Kristó Gy. *Orosz utazó a XV. századi Magyarországon* // „Történeti Szemle”. 1977/20. 142–145. l.

⁸ Tardy L. *Orosz és ukrán utazók a régi Magyarországon*. Bp., 1988.

⁹ Tardy L. *Nagyezsgyin a beszarábiai magyarokról* // Régi hírünk a világban. Bp., 1979. 103–108. l.

¹⁰ См. сноски 8, С. 15–16.

¹¹ Kovács E. *Magyar–orosz történelmi kapcsolatok*. Bp., 1956. 113–114. l.

¹² Trócsányi Z. *Két emlékirat*. Bp., 1949.

Бывший студент Геттингена А. И. Тургенев в своих письмах 1804 года описывает свои впечатления от страны, увиденной им за месяц пребывания.¹³ Это, в числе других, посещение гробницы дочери Павла I – жены палатинуса Александры Павловны, встречи с М. Эстерхази («венгерским Шереметьевым») и др.

Участник аустерлицкого сражения Ф. Н. Глинка в 1805–1806 гг. возвращался со своей армией через северную Венгрию.¹⁴ Его бытовые наблюдения (гг. Кашша, Бартфа, жизнь аристократов, женщины, венгерский язык и т. д.) сочетаются с описаниями природы (гор, Аггтелекской пещеры). 356–7.

В. В. Вяземский возвращается на родину со своим полком через Венгрию в 1808 г. В его неизданном дневнике (хранится в РГБ, б. Гос. Б-ка им. Ленина) описывается увиденное им в Буде и Пеште.¹⁵

Морской офицер В. Б. Броневский сражался против турок на Средиземном море. После заключения мира он со своей частью возвращается домой сушей (моряки пешком, он – на буйволах). В *Путешествии от Триеста до Санкт-Петербурга в 1810 году*, кстати, наиболее обширном из всех рассматриваемых здесь, он дает богатейший свод наблюдений пейзажа, быта и духовной жизни страны. В частности, он описывает Балатон, Эгер и Токай, корону и пештский университет, ярмарки и бани Буды и многое другое.¹⁶

Адъютант Кутузова, участник крупнейших сражений 1813–14 гг. А. М. Михайловский-Данилевский провел в Венгрии два дня в октябре 1814 г. в свите Александра I. В его описании оживают в основном сцены приемов в высшем свете.¹⁷ Небезынтересны также описания горы Геллерт и сбора винограда на острове Маргит.

Ученый с широким кругозором П. И. Кеппен был в Венгрии в 1822 г. Это было частью его венской «командировки». Он побывал в городах Пожонь, Шопрон, Сомбатхей, Кестхей, всюду интересуясь древностями, посетил Балатон, послушал эхо в Тихане. В столице посетил Национальный музей и Аквинкум, встречался с учеными самых различных отраслей. Его интересы простираются от выведения шелковичных червей до литературы, от древневенгерской истории до славистики, от археологии до этнографии. Судя по записям, он знакомился и с бытом населения. Слушал игру Бихари.¹⁸ Возвратившись на родину, он в своих трудах много внимания уделял судьбе венгерского винограда в России.

Вместе с ним приехал и молодой ученый А. С. Березин, из записок которого, однако, нам известен лишь один отрывок (о гор. Зимоне).¹⁹

¹³ См. сноску 8, С. 54–66.

¹⁴ Там же. С. 67–92.

¹⁵ Там же. С. 18–19.

¹⁶ Там же. С. 93–156.

¹⁷ Там же. С. 157–164.

¹⁸ Там же. С. 165–185.

¹⁹ Там же. С. 26–27.

Пребывание в Венгрии в июле 1837 г. князя А. Н. Демидова, представлявшего Россию в тосканском королевстве, было связано с его поездкой из Вены в Одессу по Дунаю. В Пожоне он познакомился с работой сейма, пишет о реформаторской деятельности И. Сечени. Наибольшее внимание он уделяет описанию природы и быта.²⁰

Профессор Московского университета О. М. Бодянский приехал для изучения жизни здешних славян в 1839 г. Его впечатления о Буде и Пеште связаны с посещением университета, музея и библиотеки Ф. Сечени и встречей со слепым музыкантом Л. Фюреди.²¹

Известный лингвист И. И. Срезневский проводит в Пеште по неделе в 1841 и 1842 годах. Здесь он знакомится в основном с деятелями славянских культур. Побывал и в с. Юрем (Űröm), у гробницы Александры Павловны.²²

Последним из известных нам в настоящий момент побывал у нас профессор казанского (а впоследствии одесского) университета славист В. И. Григорович. Его приезды 1845 и 1846 годов посвящались изучению славянских языков и литератур в бывших еще в составе Османской империи болгарских и сербских землях – «Европейской Турции».²³

2.1.2. Не столь многочисленны, но не менее важны те свидетельства, которые восходят к личным знакомствам на территории самой России или даже вне ее.

Известно, в какое победоносное шествие по стране вылились гастроли Ференца Листа в сороковых годах. Из художественных произведений, посвященных ему, наиболее значительно стихотворение П. А. Вяземского *Листу* (1842).²⁴ В этом же ряду необходимо назвать и стихотворение К. К. Павловой *Женские слезы* (1843), положенное композитором на музыку.²⁵ В Одессе появился стихотворный отзыв даже на французском.²⁶ Под влиянием музыкальной фразы, написанной Листом в альбом сестры А. А. Фета, поэт написал стихотворение *Мелодия*.²⁷ К 1846 году относится первый восторженный отзыв И. С. Тургенева о Листе-пианисте.²⁸ В обзоре музыки 1847 года В. В. Стасов соединяет лично пережитое на концертах с высоким профессиональным мнением.²⁹

²⁰ Там же. С. 186–220.

²¹ Там же. С. 29–30.

²² Там же. С. 30–33.

²³ Там же. С. 34–35.

²⁴ П. А. Вяземский. *Листу* // Соч. в 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 135.

²⁵ Váradi-Sternberg J. *Utak, találkozások, emberek*. Uzsgorod-Bp., 1974. 75. l.

²⁶ A. Chapellon. *List & Odessa* // „Journal d'Odessa”. 29 août/10 sept. № 69. p. 309–310.

²⁷ А. А. Фет. *Воспоминания*. М., 1983. С. 215.

²⁸ И. С. Тургенев. *Современные заметки* // Полн. собр. соч. в 28 т. М.–Л. 1960. Т. 14. С. 294.

²⁹ В. В. Стасов. *Музыкальное обозрение 1847 года* // Избр. соч. в 3 т. Т. 1. М., С. 10–11, 17–19.

Вяземский упоминает о жившем в Москве профессоре университета Ференце Керестури, который был домашним врачом в их семье.³⁰

О М. А. Балугьянском, достигшем из уехавших в Россию венгров наибольших служебных высот при Александре I и Николае I (профессор Санкт-Петербургского университета, сенатор, государственный секретарь и т. д.), подробный восхищенный отзыв дал в свое время П. Баранов.³¹

Лаконичен, но полон значения отзыв А. С. Грибоедова о бывшем венском лейбгвардейце Дьерде Эммануэле, родом из Вершеца,³² ставшем в России Георгием Арсеньевичем – генерале от кавалерии, герое битвы при Лейпциге, а в описываемое время (1828) командующем русских войск на Кавказе: «Отправился в Анапу, чтобы принять присягу от тамошних князей».³³

Описанная в «Одесском альманахе» встреча В. К. с эстергомским епископом Ласло Пиркером содержит позитивную характеристику последнего.³⁴

Н. И. Греч вспоминает встреченных за время путешествия по Западной Европе венгров, в частности, их восхищенный отзыв об И. Сечени.³⁵

В письме к жене 1847 года Ф. И. Тютчев описывает свое пребывание в Бадене в обществе «своего приятеля» Дьёрдя Эстерхази.³⁶

В основанной А. С. Пушкиным «Литературной газете» была перепечатана заметка из нового французского альманаха, где описывалась игра в шахматы автомата Ф. Кемпелена.³⁷

3. Основной корпус рассматриваемых нами произведений относится к различным жанрам собственно художественной литературы. В наш обзор здесь включены а) произведения, повествующие вообще о Венгрии, б) разработка тем, ставших уже как бы стереотипными в национальном имидже венгров в предыдущие периоды, в) получившая острую злободневность тема венгерской революции 1848–49 гг.

3.1. Среди произведений, посвященных Венгрии вообще, сначала упомянем о стихотворении И. И. Козлова *Венгерский лес* (1820-е годы).³⁸ Это романтическая баллада о двух влюбленных, нашедших приют от преследующего их отца девушки «на Дунайских берегах», «в дремучих Венгрии лесах». Страна, в отличие от рассмотренных в 2.1.1. произведений, здесь лишена кон-

³⁰ П. А. Вяземский. *Автобиографическое введение*. См. сноску 24, Т. 2. С. 247.

³¹ Tardy L. *Balugyanszky Mihály*. Bp., 1954. 88. l.

³² Tardy L. *Emánuel György magyar testőr, a lipcsei csata orosz hőse* // „Hadtörténelmi közlemények”. 1964/1. 270–275. l.

³³ А. С. Грибоедов. *Письмо Ф. Булгарину* // Сочинения. М., 1953. С. 582.

³⁴ Fenyő I. *Reformkori irodalmunk az egykorú orosz sajtó tükrében*. Bp., 1959. 30–33. l.

³⁵ Н. И. Греч. *Путевые письма из Англии, Германии и Франции в трех частях*. СПб., 1839. Т. 1. С. 157. См. А. Холлош. *Этнонимы венгров в русском языке* // „Studia Slavica Hung.” 40. (1995) С. 303.

³⁶ Ф. И. Тютчев. *Соч. в 2 т.* М., 1984. Т. 2. С. 135.

³⁷ *Игра в шахматы автомата Кемпелена* // «Литературная газета». 1831. № 19. (1 апреля)

³⁸ И. И. Козлов. *Венгерский лес* // Полн. собр. соч. СПб., 1840. С. 84–94.

кретных примет, она представляется лишь образом чего-то далекого и прекрасного. Сюда же относим и сочинение *Сказ об Аггее, короле угорском* (1847).³⁹

В произведениях, посвященных различным периодам нашей истории, страна обретает уже конкретно-временные очертания.

В исторической повести К. Н. Батюшкова *Предслава и Добрыня* (1810) описывается киевский двор Владимира, где в ристалищах среди витязей иноплеменных участвует и «храбрый Стефан Угорский».⁴⁰

В рассказе старого казака у А. Ф. Вельтмана приводится сказка о древних временах, когда угорский королевич вступает в (неудачный) поединок за обладание рукой хохлатской царевны с сыном болгарского короля. (*Коштетские скалы* (1840)).⁴¹

Известно, что Иштван Батори в качестве польского короля, воевавшего с Россией во времена Ивана Грозного, является одним из важнейших венгерских героев древнерусской литературы и фольклора. Его образ и в 19 веке продолжает занимать умы русских писателей в различных жанрах. Это стихотворение А. С. Хомякова *Тригорское* (1826),⁴² романы Е. Розена *Россия и Баторий* (1833)⁴³ и А. А. Иоанн Грозный и Стефан Баторий (1843).⁴⁴

Показательно появление нескольких музыкальных произведений в первой четверти 19 в. на тему о борьбе куруцев – оперы А. Н. Титова *Имре Текели или венгры* (1807) и мелодрамы *Текели*, а также посвященных Ференцу Ракоци балета *Венгерская хижина или знаменитые ссыльные* (1817) и оперы *Славянская башня или знаменитые венгры* (1823).⁴⁵

Не лишены интереса упоминания Венгрии и венгров в форме политических параллелей в недавно изданных письмах и агентурных записках Ф. В. Булгарина в III отделение. Так, в связи с инцидентом в виленской гимназии, раздутом властями в политическое дело в 1828 г., он считает: такое может уподобить действующие лица врагам, следовательно, и жертвам режима («об нем станут говорить, что он будет солдатом или Бениовским в Сибири»).⁴⁶ В ряде записок конца 20-х годов, в виде рекомендаций правительству, он ссылается на статус Венгрии и Чехии в составе Австрии как на пример того, что «иноплеменные народы тогда только могут спокойно быть преданы престолу, когда сохраняют древнее название, законы и язык и пользуются тенью, призраком, декорацией народной самобытности».⁴⁷ К этой же

³⁹ *Сказ об Аггее, короле угорском*. // Очерк литературной истории старших повестей и рассказов русских. СПб., 1847.

⁴⁰ К. Н. Батюшков. *Избр. проза*. М., 1987. С. 25.

⁴¹ А. Ф. Вельтман. *Повести и рассказы*. М., С. 198–199.

⁴² А. С. Хомяков. *Тригорское* // Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 220–227.

⁴³ Е. Розен. *Россия и Баторий*. М., 1833.

⁴⁴ А. А. Иоанн Грозный и Стефан Баторий. М., 1843.

⁴⁵ Váradi-Sternberg J. Századok öröksége. Bp.–Uzsgorod, 1981. 100–101. l.

⁴⁶ В. Фиглярин. *Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение*. М., 1998. С. 247.

⁴⁷ Там же. С. 350.

мысли он возвращается и в 1831 году: «Первым делом Австрии есть равнодушие к польским делам, а, как некоторые полагают, и надежда, что Царство Польское бросится в объятия Австрии с тем, чтоб присоединить к ней Галицию и управлять конституционно, отдельно, как Венгрией».⁴⁸

3.2.1. Первым из национальных стереотипов на русской (не только) литературной почве еще в 15–16 вв. возник мотив (токайского) вина.

Стихотворение (без указания фамилии автора) о «фалерной влаге из Токая»,⁴⁹ написанное, вероятно, в начале 19 века, было напечатано в статье о Венгрии, где это вино характеризовалось так: «Это королева лоз, патриарх виноградов».⁵⁰

В *Русской старине* приводилось свидетельство о том, что Петр I многим иностранным напиткам предпочитал именно венгерское вино.⁵¹ (Известна история его виноградника в Токае.)⁵² Слова барона Брамбеуса о том, что «из венгерского мы знаем только женщин и вино»,⁵³ даже в свете уже сказанного кажется явной недооценкой.

В литературе нашего периода среди многочисленных упоминаний о токайском вине (напр., у О. М. Сомова и Н. М. Языкова)⁵⁴ особо ценны свидетельства двух писателей.

Скромный перечень своих желаний от жизни (*цветник, алтарь любви, два стула, хлеб-соль, ласки молодой жены*) П. А. Вяземский в 1823 г. включает именно нашим вином: *В подвале – гость с холмов Токая, / Душистый вестник старины.*⁵⁵ И в другом месте он ставит его в один ряд с любовью: *Но еду ль в круг, где ум с фафошкой, / Где с дружбой ждет меня Токай, / Иль вдохновенье с женской ножкой, – / Катай-валяй!*⁵⁶

В письме об офицерском обеде в честь командующего кавалерийскими резервами генерала Кологривова в связи с его награждением орденом святого Владимира, доходя до описания вершинной точки настроения пира, Грибоедов переходит к стихам: *Когда ж при трубах, барабанах / Заискрилось шампанское в стаканах, / Венгерское густое полилось, Бургонское зарделось – У всякого лицо от нектара краснелось; Но стихотворец тут перо свое хоть брось.*⁵⁷

⁴⁸ Там же. С. 409.

⁴⁹ См. сноску 25, 60.

⁵⁰ Там же. С. 53.

⁵¹ *Об увеселениях русского двора при Петре I.* // Русская старина. Карманная книжка... на 1825 год. Репринтное изд. М., 1987. С. 78.

⁵² Tardy L. *A Tokaji Borvásárló Bizottság története (1723–1798)*. Sárospatak, 1963.

⁵³ Барон Брамбеус. *Очерки Венгрии* // «Библиотека для чтения». 1849. № 96. С. 35–36.

⁵⁴ О. М. Сомов. *Русалка* // О. М. Сомов. Были и небылицы. М., 1984. С. 137.; Н. М. Языков. *На смерть няни А. С. Пушкина* // Полн. собр. стихотворений. Л., 1964. С. 183.

⁵⁵ П. А. Вяземский. *Мои желания*. См. сноску 24, Т. 1. С. 26.

⁵⁶ См. сноску 24, Т. 1. С. 119.

⁵⁷ См. сноску 33, С. 360.

17-летний И. С. Тургенев отмечает чудодейственную (в буквальном смысле) силу старого венгерского вина.⁵⁸

3.2.2. Признания о неординарных воинских качествах венгров неоднократно встречаем в древнерусской литературе. В наш период, в уже упоминавшемся стихотворении Хомякова в адрес предводителя врагов – И. Батори звучит эта же оценка («побеждающий Стефан»).

Ее развивают дальше свидетельства двух известных литераторов-участников Отечественной войны 1812 года. Прославившаяся в боях как «кавалерист-девица» Н. А. Дурова с восхищением пишет о храбрости венгров.⁵⁹ Ценны в этом плане и показания о битве под Гродном поэта-партизана, друга Пушкина Д. В. Давыдова, который, согласно автохарактеристике, сам был «в душе гусар и любитель их напитка».⁶⁰

3.2.3. Популярность венгерской музыки особенно со времен государственных контактов 15 в. делала наши мелодии широко известными в России. В 19 в. находим многочисленные упоминания «венгерки» – танцевальной мелодии, а также самого чардаша (особенно после ставших широко известными *Венгерских танцев* Брамса). Укажем хотя бы на рассказ Фета *Дядюшка и двоюродный братец*, изображающий провинциальное дворянство середины века.⁶¹

3.3. Венгерская революция 1848–49 гг. произвела непредвиденно большое потрясение и поляризацию в русском обществе. Ее литературные предчувствия можно найти задолго до самих событий.

Мысль, высказанную Булгариным еще в 1846 году, можно назвать уже их предвестием. Из анализа общественных настроений в Польше (а это всегда было главной сферой его интересов, и, вероятно, его служебных заданий) он делает заключение: «по всей Польше бунты и заговоры», питающиеся огнем, который «тлеет теперь в Германии: в Пруссии и Австрии.» Уточнение «искры брошены из Кенигсберга, Кельна и из Венгрии» явно намекает на усиление настроений реформ в дворянском сейме страны. Вывод: «Польша взбунтована Германией и Венгрией и в Пруссии что-то готовится недоброе.»⁶²

Вести о событиях в Европе в 1848 году К. К. Павлова встречает с уверенностью: *Авось пойдет Европе впрок / Ее сердитая тревога!*⁶³

Ф. И. Тютчев на революционные события в Западной Европе откликнулся стихотворением *Море и утес* (1848). Выведенные в заголовок образы

⁵⁸ И. С. Тургенев. *Наброски автобиографии* // Полн. собр. соч. в 30 т. М., 1978. Соч. Т. 1. С. 401.

⁵⁹ Н. А. Дурова. *Записки кавалерист-девицы* // «Современник». Т. 1–4. СПб. Репринтное изд. 1987. Т. 2. С. 63.

⁶⁰ Д. В. Давыдов. *Очерк жизни Дениса Васильевича Давыдова* // Стихотворения. Л., 1984. С. 127, 228.

⁶¹ А. А. Фет. *Стихотворения, проза, письма*. М., 1988. С. 209.

⁶² См. сноску 46, С. 487.

⁶³ К. К. Павлова. *К С.К.Н.* // Полн. собр. стихотворений. М.–Л. 1964. С. 59.

символизируют стихию революции и мощь самодержавной России.⁶⁴ Известно: будучи посланником России в Баварии, это он первым предложил правительству, в своей служебной записке, вооруженное вмешательство в ход нашей революции.⁶⁵

После царского манифеста 28 апреля 1849 года консервативная часть столичных литераторов спешила выразить безусловную поддержку политики своего правительства. Так, Булгарин назвал войну против Венгрии «священной», Греч сравнил ее с войной 1812 года. Ее прославляли в стихах литераторы с совершенно забытыми ныне именами вроде Половцева (*Глагол времен*) и Ненаковича (*К победам в Венгрии*).⁶⁶

Славянофилы (Погодин, Хомяков, Аксаков) одобряли интервенцию, считая, что в результате ее наступит улучшение положения славянских народов в Венгрии.⁶⁷

Описание некоторых черт венгерского языка мы находим в справке, изданной Генштабом для ознакомления войск с ситуацией в Венгрии.⁶⁸

Узнав об одном, как тогда сообщили, выигранном И. Ф. Паскевичем сражении, И. С. Тургенев однозначно заявляет: «У чувствующего человека лишь одна родина — демократия, и победа русских наносит смертельный удар по демократии.»⁶⁹

Н. Г. Чернышевский с живейшим интересом следит за ходом венгерской революции. Вскоре после манифеста в беседе со своим учителем И. И. Срезневским он выступает в защиту Кошута. В середине июля пишет: «Я друг венгров, и желаю поражение русских, и для этого многим готов пожертвовать.»⁷⁰

В 1848 г. П. Я. Чаадаев готовит проект прокламации к крестьянам, где пишет: «ваши братья как один человек восстали против своего монарха».⁷¹ В письме после вилагошской капитуляции он иронически пишет об одобрявшем интервенцию Хомякове.⁷²

Два стихотворения Н. П. Огарева как бы обрамляют события и их оценку, данную поэтом. В *Уповании. Год 1848* (апрель) он под воздействием вестей о революции в Германии размышляет о рождении нового мира и вы-

⁶⁴ Ф. И. Тютчев. *Соч. в 2 т.* М., 1984. Т. 1. С. 118.

⁶⁵ Ф. И. Тютчев. *Россия и революция* // Русский архив. 1873. С. 812–813.

⁶⁶ См. сноску 45, С. 164–165.

⁶⁷ Там же. С. 165–167.

⁶⁸ Fenyvesi I. *Egy 1849-es orosz dokumentum a magyar nyelvről* // „Magyar Nyelvőr”. 1999. ápr.–jún. 239–241. l.

⁶⁹ И. С. Тургенев. *Письмо к П. Виардо. 6 июля 1849.* // Полн. собр. соч. Письма. Т. 2. М.–Л., 1961.

⁷⁰ См. сноску 45, С. 174–176.

⁷¹ Там же. С. 172.

⁷² П. Я. Чаадаев. *Статьи и письма.* Л., 1987. С. 296–287.

ражает свою веру: Россия также пойдет «неведомой дорогой». ⁷³ А 1849 год (осень) уже констатирует «победу дряхлой власти». ⁷⁴

В честь «усмирения Венгрии и Трансильвании» Николай I велел отчеканить памятную медаль ее участникам. ⁷⁵ С историей медали связаны два ироничных анекдота. ⁷⁶

4. В заключение рассмотрим «венгерские следы» в творчестве трех крупнейших писателей первой половины 19 века.

4.1. *История государства российского* М. Н. Карамзина по самому характеру работы содержит сотни упоминаний венгров и Венгрии. Здесь нас, естественно, интересует не историографический аспект произведения – описания конкретных событий и их оценки. Мы остановимся лишь на отдельных местах, выражающих общее отношение автора к нашей стране, нашему народу.

Отметим прежде всего, что именно через Карамзина стал у нас известен историографический новум о топониме в Киеве, связанном с нашими предками: «место угорское». ⁷⁷

Это Карамзин донес до нас и через нас – до Европы и принятые у древних русских названия «черных и белых угров». ⁷⁸

Он дает, в связи с происхождением венгров, свое определение их народного характера в сравнении с финнами. ⁷⁹

В числе нечастых в тексте *Истории*... художественных вставок ценно обнаруженное до сих пор лишь здесь стихотворение о Ференце Сечени, сложенное карпато-россами и приведенное по сочинению Я. Орлаи. ⁸⁰

Карамзин первым поведал Европе и о Моисее Угрине. ⁸¹

Отметим пристальное внимание Карамзина к «славному королю» Матьяшу. ⁸²

Приведен в *Истории*... и отрывок из *Малой челобитной* И. С. Пересветова (правда, Карамзин называет ее еще «мнимой эпистолой Ивашки Семеновна Пересветова к Иоанну»), где тот рассказывает о «небылице» – своей службе у короля угорского Вьянуша (Ян Заполя) в Гусине (Бузине – Буде). ⁸³

Естественно большое место занимает в труде писателя-историографа война Стефана Батория против России Ивана Грозного и сама его личность. Приведем лишь одну многозначительную фразу – о его смерти: «Один из

⁷³ Н. П. Огарев. *Стихотворения и поэмы*. Л., С. 224–225.

⁷⁴ Там же. С. 228–229.

⁷⁵ А. Nyepokoicsickij. *Az erdélyi hadjárat orosz szemmel*. Бп., 1999. 35–36. l.

⁷⁶ *Русский литературный анекдот конца 18 – начала 19 в.* М., 1990. С. 236.

⁷⁷ Н. М. Карамзин. *История государства российского*. М., 1988. Кн. I. Т. I. С. 78.

⁷⁸ Там же. Примеч. 302 к кн. I. Т. I. С. 81.

⁷⁹ Там же. С. 82.

⁸⁰ Там же. С. 84.

⁸¹ Там же. Примеч. 5. к кн. I. Т. 2. С. 5.

⁸² Там же. Кн. II. Т. 6. С. 108–140.

⁸³ Там же. Кн. III. Т. I. С. 176–177.

знаменитейших венценосцев в мире, один из опаснейших злодеев России, ко- его смерть более обрадовала нас, нежели огорчила его Державу. [...] Если бы жизнь и гений Батория не угасли до кончины Годунова, то слава России могла бы навеки померкнуть в самом первом десятилетии нового века: столь зависима судьба Государств от лица и случая, или от воли Провидения!»⁸⁴

4.2. В произведениях А. С. Пушкина имеется десяток мест, посвященных венграм. Тематически они делятся на четыре группы.

4.2.1. Традиционный мотив вина впервые появляется у поэта 26 мая 1823 г., когда делает запись в дневнике: «vin de Hongrie», т. е. свой день рождения в Одессе он отметил в компании бутылки токайского.⁸⁵

Через несколько лет в *Борисе Годунове* он вкладывает в уста Мнише- ка фразу: *пойдем, товарищ мой, / Венгерского, обросшую травой, / Велим открыть бутылку вековую.* (Замок воеводы Мнишка в Самборе.)⁸⁶

Косвенно сюда относится и то, как в *Истории Петра. Подготови- тельные тексты* он отмечает заботу царя о разведении около Азова и Астра- хани венгерского винограда.⁸⁷

4.2.2. Некоторые моменты соприкосновения венгерской и русской истории занимали Пушкина в течение долгого времени.

В *Борисе Годунове* Курбский рассказывает: *Мой отец / В Волини про- вел остаток жизни, / В поместьях, дарованных ему / Баторием.* (Краков, дом Вишневецкого).⁸⁸

В *Истории Петра...* имеются записи и о других точках исторической стыковки. Так, о походе на Крым 1688 г. читаем, что он связывался с (пред- полагаемым) вооружением цесарцев в Венгрии и Трансильвании.⁸⁹ Неудача похода разрушила союз хана, Франции и «славного трансильванского принца Текели».⁹⁰ По адрианопольскому союзу, пишет он, «хан должен был дать 30.000 войска в помощь верховному визирю при вступлении его в Венгрию; сам же хан с таковым же числом должен был вместе с Текели напасть на Трансильванию. Франция обязывалась помогать Текели деньгами и дать ему искусных офицеров».⁹¹

4.2.3. Заслуживает отдельного внимания интерес Пушкина к борьбе куруцев.

Он отмечает момент исторической встречи Петра I с Ференцем Рако- ци в Яворове 17 апреля 1711 г.⁹²

⁸⁴ Там же. Кн. III. Т. 10. С. 49.

⁸⁵ А. С. Пушкин. *Полн. собр. соч.* М., 1954. Т. 6. С. 14.

⁸⁶ Там же. Т. 3. С. 264.

⁸⁷ Там же. Т. 7. С. 148.

⁸⁸ Там же. Т. 3. С. 260.

⁸⁹ Там же. Т. 7. С. 85.

⁹⁰ Там же. С. 23.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же. С. 146.

Но он обратил внимание уже и на переговоры 1707 г. Вслед за историком 18 в. И. И. Голиковым записал: «Принц Рагоцкий прислал Беречини (или Березини) [т. е. Миклоша Берчени – И. Ф.] от имени недовольных венгерцев для предложения короны царевичу Алексею».⁹³ В венгерских источниках нет упоминания о таком предложении Берчени царю на переговорах в Варшаве.⁹⁴ Голиков эту версию мог почерпнуть лишь из книги, вышедшей в Венеции, перенявшей это сведение, в свою очередь, из венского журнала.⁹⁵

Высоко оценивал Пушкин воинское мужество куруцев. Переводя многие интересные места *Записок бригадира Моро-де-Бразе*, он обратил внимание на описание героизма венгерского капитана и его солдат (из числа примерно 500 куруцев, перешедших к Петру после капитуляции на Надьмайтеньском поле): бросившись в середину неприятельской конницы, со своими 12 воинами он истребил 65 татар.⁹⁶

4.2.4. Полный свод употребления Пушкиным слов «венгерец», «венгерский» (в т. ч. и «в. вино») и «токайское» мы находим в 4-томном словаре его языка.

4.3. Переходя к Н. В. Гоголю, прежде всего напомним, что он родился на Полтавщине, в местах, где в середине 18 в. поселилась часть из тех нескольких тысяч сербов (и отчасти венгров) из Южной Венгрии, которые в 1740-50-х годах в три волны переселились на Украину.⁹⁷ Поступив на военную службу и создав т. н. Новую Сербию, они продолжали сохранять как свои язык и обычаи (в том числе и названия своих прежних сел), так и многое из приобретенного в общении с венграми на предыдущей своей родине.

Будущий писатель в детстве слышал рассказы односельчан – сербов-старожилов. Их легенды, а также кое-что из языка (в том числе и обрывков венгерской эмоциональной речи) в упрощенном и трансформированном виде он использовал в своем творчестве.

4.3.1. Повесть *Страшная месть* – основной венгерский «кладезь» у писателя. Начиная с гл. XII одно за другим следуют упоминания о горах Карпатских, о Венгрии и Трансильвании, характеристика «не малолюдного народа венгерского». Он постепенно ведет к раскрывающей их смысл заключительной главе XVI, где содержится ключ к таинственным приключениям главного героя Данилы, его участию в борьбе против турок в войске князя Степана – короля польского Батория.

4.3.2. Из общения с потомками переселившихся в края его детства сербов Гоголь запомнил несколько венгерских слов, которые они «выдавали»

⁹³ Там же. С. 102.

⁹⁴ См. сноску 25, С. 113.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ А. С. Пушкин. Цит. произв. Т. 6. С. 146.

⁹⁷ Urošević D. *A magyarországi délszlávok története*. Bp., 1969; Szakály F. *A szerbek Magyarországon*. Szeged, 1991.

в качестве всплеска эмоции или просто экзотики. Среди них были, судя по остаточным результатам, и некоторые венгерские ругательства. След двух из них отыскался в творчестве писателя: они несколько раз повторяются в отрывках из неоконченной повести *Гетьман*,⁹⁸ а также в главе из романа *Кровавый бандурист* и в комедии *Игроки*.⁹⁹

Эти образцы ненормативной речи, кстати, обнаружены нами и у других писателей постарше Гоголя. Нет сомнения, что эти «фронтовики» взяли их «в самой жизни» – на полях Отечественной войны 1812 года, в общении с венгерскими офицерами. У Бестужева-Марлинского они встречаются в переянтом виде: их произносит русский,¹⁰⁰ Батюшков же прямо указывает именно на этот источник.¹⁰¹

4.3.3. Немногочисленные «венгерские следы» у Гоголя можно дополнить такими реалиями в *Мертвых душах*, как одежда¹⁰² (темно-синяя венгерка на белокуром попутчике Ноздрева в IV гл. 1. тома)¹⁰³ и вино (в VII гл. 1. тома на обеде у полицмейстера, когда в разгар застолья *после шампанского раскупорили венгерское, которое придало еще более духу и развеселило общество*,¹⁰⁴ а также в III гл. 2. тома, когда у Костанжогло *нахлебавшись супу и выпивши рюмку какого-то отличного питья, похожего на венгерское, Чичиков сказал хозяину так...*)¹⁰⁵ Сюда же относится сравнение им стиха Пушкина со струей столетнего токаля.¹⁰⁶

Директора Нежинского лицея Я. Орлая, венгра по происхождению, он часто вспоминал в своих письмах.¹⁰⁷

5. Изложенное является, разумеется, лишь «вершиной айсберга» – вошедшее в наше обозрение составляет всего около трети материала по одному только 19 веку. К тому же, как убедился читатель, все это еще не сам «национальный имидж венгров в русской литературе», а только как бы оглавление текстов, что еще не дает возможность для сколько-нибудь подробной качественной оценки представленного материала.

Однако имеющиеся у нас ксерокопии всех зарегистрированных текстов позволяют сформулировать хотя бы самым общим образом главный

⁹⁸ Н. В. Гоголь. *Собр. соч. в 5 т.* М., 1960. Т. 3. С. 347, 378, 381.

⁹⁹ Там же. Т. 3. С. 347, 378, 381; Т. 4. С. 326.

¹⁰⁰ А. А. Марлинский (Бестужев). *Наезды. Повесть 1612 года.* СПб., 1912. С. 97.

¹⁰¹ К. Н. Батюшков. *Письмо Н.И. Гнедичу, 30. X. 1813 г.* // Избр. проза. М., 1987. С. 344.

¹⁰² *Венгерку* в этом значении (куртка с нашитыми поперечными шнурами) встречаем во многих литературных произведениях от Бестужева-Марлинского через Лермотора до «Войны и мира». Названия одежды, заимствованные из венгерского типа *доломан, кунтуш, ментик*, документацию (в т. ч. и литературную) которые с почти передельной полнотой дает А. Холлош (Hollós A. *Az orosz szókincs magyar elemei.* Вр., 1996.), здесь не рассматриваются.

¹⁰³ Н. В. Гоголь. *Собр. соч. в 7 т.* М., 1978. Т. 5. С. 60.

¹⁰⁴ Там же. С. 144.

¹⁰⁵ Там же. С. 426.

¹⁰⁶ Hollós A. Цит. произв. С. 60.

¹⁰⁷ *Письма Гоголя.* СПб., 1902. Т. 7. Письма № 15, 23, 24, 41, 42, 48, 49, 53.

вывод о качестве создаваемого в русской литературе первой половины 19 в. национального имиджа венгров и Венгрии.

Этот имидж безусловно и почти на сто процентов положителен, «недостающие» же проценты в картине восходят к апологическим по отношению к царизму выступлениям 1849 года (см. сноски 65–67) и к оценке Иштвана Батори. Насчет последнего, однако, необходимо напомнить обобщение Карамзина по поводу его смерти (сноска 84).

Подробные выводы об имидже венгров в зеркале русской литературы всего изучаемого нами тысячелетия можно будет сделать лишь в ходе дальнейшего тщательного целевого изучения собранных текстов писателей.

Первым условием такого тщательного изучения должно быть а) издание библиографии наших данных как в виде книги, так и на компакт-диске, б) публикация всех выявленных нами текстов в многотомной серии источников, а также и на компакт-диске (на данный момент в нашем распоряжении – ксерокопии уже свыше 3,5 тысяч страниц выявленного текста).

Причем мы считаем: если первые фазы работы – собирание фактов, а также редактирование библиографии, а отчасти даже серии источников – еще могли/могут быть проделаны в одиночку, одним человеком, но дальнейшая работа должна вестись уже целым коллективом специалистов по отдельным периодам и писателям, поскольку она предполагает хотя бы следующие основные направления:

а) литературоведческое освоение каждого из найденных «венгерских следов», установление его места в творческой биографии автора и освещение роли данного «венгерского произведения» в его творчестве,

б) показ исторического формирования представлений русского народа о нас через свою литературу в отдельные периоды, выявление характерных особенностей содержания отдельных отрезков времени.

В результате проведенной таким образом работы и начнут вырисовываться контуры собственно национального имиджа венгров и Венгрии в русской литературе.

РУССКО-НЕМЕЦКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ В ЭПОХУ РЕАЛИЗМА

Райнхард Лауэр

(Reinhard Lauer, Göttingen)

С точки зрения литературоведения материал, ставший предметом рассмотрения в настоящей статье, может быть обозначен как «литературный быт». При этом имеются в виду рамки социальной и литературной среды, в пределах которых находится собственно предмет литературоведения, а именно, художественно оформленные тексты. «Литературный быт» охватывает формы писательских объединений, общественные и светские контакты, условия творчества, а также отношения с издателями и книжной торговлей, реакцию литературной критики и другие формы восприятия литературных произведений.¹ Таким образом, «литературный быт» – это не столько художественные тексты в собственном смысле, сколько обстоятельства их создания и восприятия. В некоторых случаях «литературный быт» может играть не менее важную роль для понимания литературных процессов, чем сами тексты.

В нашем случае, при рассмотрении немецко-русских литературных связей во второй половине XIX века, некоторые особенности текстов и, прежде всего, феномен большого интереса к русской литературе в Германии вряд ли можно правильно оценить без знания определенных фактов «литературного быта». В поле зрения здесь, в первую очередь, попадает Иван Тургенев, однако и Федор Достоевский, и Лев Толстой и другие русские авторы не должны остаться без внимания, если уж мы рассматриваем литературные связи.² Русская публика, как будет показано, не проявила равного интереса к немецкой литературе того времени. Период значительного влияния немецкой литературы на русскую пришелся на более раннюю эпоху – время Гете, Шиллера, Гейне. Позднее, в период модернизма, свою роль сыграли Шопенгауэр, Ницше и вновь немецкие романтики, что, впрочем, уже не относится к рассматриваемой теме.

¹ Понятие «литературный быт» введено в литературоведческий обиход Б. М. Эйхенбаумом в 1927 г. и далее разрабатывалось им в 1920-е гг. О становлении этого понятия ср.: Примечания к кн.: Б. М. Эйхенбаум. *О литературе. Работы разных лет*. М., 1989. С. 521–524; см. также: V. Erlich. *Russian Formalism. History – Doctrine*. 's-Gravenhage 1955. S. 102ff.

² См. об этом: Alfred Rammelmeyer. *Die Aufnahme der russischen Literatur in Deutschland* // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Vierter Band. Berlin–New York, 1979. S. 16–20; см. также: R. Lauer. *Slawisch-deutsche Literaturbeziehungen* // W. Killy (Hrsg.). *Literatur Lexikon*. Bd. 14 (Begriffe, Realien, Methoden, hrsg. von Volker Meid). Gütersloh–München, 1993. S. 377–378.

В истории немецкой литературы имел место период, ознаменовавший новый этап ее развития, когда русское повествовательное искусство было воспринято как откровение и как источник важнейших творческих импульсов. Этот процесс начался в 60-е годы XIX века с появлением переводов романов и рассказов Ивана Тургенева и неожиданно достиг кульминации после знакомства немецкой публики с романами Федора Достоевского и Льва Толстого в 80-е годы, а позже с рассказами Максима Горького в 90-е годы. Так, например, юный Герман Гессе зачитывался романами *Дым* и *Новь*. Роман *Дым* – единственная книга, взятая им в 1892 году в интернат строгого пиетистского направления – был незамедлительно конфискован «господином инспектором» как «опасный материал для чтения».³ Позднее, в 1895 г., Гессе был восхищен романом *Новь*, который вышел в немецком переводе сначала под названием *Neue Generation* («Новое поколение»)⁴. Он восторженно отмечал: «Тургенев пишет прямо-таки совершенно. Это писатель первой величины, благородная, возвышенная натура и стоит больше, чем все наши писатели-романисты вместе взятые от Фрейтага до Экштейна...».⁵ Он говорит также о «славянском направлении в нашей литературе», которое, по его мнению, не соизмеримо по глубине и более значительно для мировой литературы, чем вся романтическая школа.⁶

Похожее мнение можно встретить и у Томаса Манна, представителя того же поколения, что и Гессе. В его новелле *Тонио Крёгер* (1903) главный герой, мучимый сомнениями в собственном творческом предназначении, говорит с восхищением о русской литературе, называя ее, как известно, «достойной преклонения». Для него это просто святая литература, которая исцеляет и освящает, указывает путь к всепониманию, всепрощению и любви.⁷ Воодушевленный произведениями Тургенева и Достоевского, Томас Манн пишет свои первые наброски и рассказы. Большая семейная сага *Будденброки*, принесшая ему первый литературный успех, возникла под впечатлением от романа Толстого *Анна Каренина*, который «дал [ему] силы» во время работы над *Будденброками*.⁸ Точно так же работа над романом *Доктор Фаустус* сопровождалась чтением *Братьев Карамазовых* Достоевского.⁹ Связи Томаса Манна с русской ли-

³ Kindheit und Jugend von Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen. Ausgewählt und herausgegeben von Ninon Hesse. Frankfurt am Main, 1998. S. 252.

⁴ Там же. С. 482.

⁵ Там же. С. 483.

⁶ Там же.

⁷ Th. Mann. *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main, 1963. S. 235ff.

⁸ Th. Mann. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin–Darmstadt–Wien, o.J. S. 531. Прежде всего, в своей критике цивилизации Томас Манн долгое время ссылался на Достоевского. Ср.: Н. Kurzke. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. München, 1999. S. 280–285.

⁹ Th. Mann. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Frankfurt am Main, 1949. S. 112.

тературой настолько богаты и многогранны, что не представляется возможным обрисовать их здесь даже в общих чертах.¹⁰ Не случайно в его доме в Мюнхене – согласно составленному в 1905 году плану библиотеки – русские авторы занимали привилегированное место, возвышаясь на полке-башне над всеми другими разделами: немцами, англичанами и скандинавами. (Совсем внизу, под библией, книгами по философии и критикой располагались лирика и французы.)¹¹

Все творчество Томаса Манна – задержимся еще на этом великом представителе немецкой литературы XX столетия – обнаруживает черты родства с русской литературой. У писателей русского реализма он учился сочинительскому искусству: созданию многоплановой структуры романов, умению изображать полноту характеров с помощью «лейтмотивов», связанных с образами героев, воссозданию среды, использованию гротескных имен (*Pastorin Höhlenrauch*, *Doktor Blumenkohl aus Odessa*) и особенно изображению психологических и идеологических поединков как, напр., дуэль Сеттембрини и Нафты в *Волшебной горе*. Кроме того, он постоянно обращался к русским темам. Это «русская человечность» (*Mähnschlichkeit*) в *Тонио Крёгере*, доводы Достоевского против римско-западной цивилизации в *Размышлениях аполитичного* (1918) или переплетение «русских» тем в *Волшебной горе*. Томас Манн создал значительные по своей глубине эссе о Толстом, Достоевском и Чехове.¹² Можно даже говорить о «русском ритме» в творчестве Томаса Манна, обращавшегося попеременно к Толстому и Достоевскому: к Достоевскому в ранних рассказах, к Толстому в *Будденброках*, вновь к Толстому в эссе в 30-е годы, к Достоевскому в романе *Доктор Фаустус*.

Это в высшей степени продуктивное русофильство Томаса Манна необходимо отметить, чтобы привести особенно яркий пример влияния русской литературы на немецкую. Мы можем найти большое количество и других примеров: культ Достоевского среди немецких экспрессионистов,¹³ культ Толстого у Пауля Эрнста,¹⁴ всеобщее восхищение Горьким, которое после ареста писателя в 1906 году и распространения слуха о его смерти вылилось в широкое движение протеста по всей Германии. Его участниками были Гер-

¹⁰ Ср.: L. Venohr. *Studien über Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur*. Meisenheim am Glan, 1959; A. Hofmann. *Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur*. Berlin, 1967.

¹¹ H. Wysling – Y. Schmidlin (Hrsg.). *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Zürich, 1994. S. 176f.

¹² *Russische Anthologie* (1921), *Goethe und Tolstoj* (1922), *Tolstoj. Zur Jahrhundertfeier seiner geburt* (1928), *Anna Karenina* (1939), *Dostoevskij – mit Maßen* (1946), *Versuch über Tschechow* (1954).

¹³ См.: W. H. Sokel. *Der Literarische Expressionismus*. München, o.J. S. 182ff.

¹⁴ Об этом свидетельствует каталог выставки: P. Ernst. *Leben und Werk des Dichters im Umbruch der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main, 1995.

харт Гауптман, Людвиг Фульда и другие значительные деятели культуры.¹⁵ В канун первой мировой войны и по ее окончании вслед за классиками реализма получили известность писатели-модернисты (Дмитрий Мережковский, Федор Сологуб, Михаил Арцыбашев, Осип Дымов, Александр Куприн, Михаил Кузмин и др.). После Октябрьской революции стремительно распространяется в Германии новая литература левого толка (Пролеткульт, Левый фронт искусств (ЛЕФ), имажинизм). Одновременно, в 20-е годы, в «русском Берлине», главном центре и перевалочном пункте эмиграции, бурлит как никогда русская литературная жизнь на немецкой земле.¹⁶

Столетием раньше, т. е. в эпоху, когда юный Пушкин вступил на русскую литературную сцену, русская литература была не только никому не известной на Западе, но и являлась величиной, которой можно было пренебречь, поскольку она никоим образом не могла сравниться с западными литературами. Насколько искаженным может оказаться восприятие литературы свидетельствует тот факт, что в 1928 году в Германии вышло в свет издание произведений Фаддея Булгарина, литератора с сомнительными взглядами и доносчика николаевских времен.¹⁷

Такие проницательные умы, как Карл-Август Фарнгаген фон Энзе, Генрих Кениг или Проспер Мериме во Франции, хотя и сумели распознать, что в лице Пушкина, Гоголя и Лермонтова на литературную сцену явились гениальные авторы, однако в условиях политической нестабильности домартовского периода (кануна революции 1848-го года) и неопределенной ситуации в искусстве эти писатели оказались лишними. Сама немецкая литература с завершением классико-романтического периода уже не имела четких ориентиров; с точки зрения литературы домартовский период явился переходной фазой. В поэтическом выражении писатели все еще придерживались литературно-эстетического идеала «изысканной речи»,¹⁸ хотя их политические и общественные цели явно не могли быть достигнуты с помощью старого набора выразительных средств. Величайший немецкий поэт того времени Генрих Гейне разрешает эту творческую дилемму с помощью спасительного сред-

¹⁵ См. библиографические данные в кн.: E. Czikowsky – I. Idzikowskii – G. Schwarz. *Maxim Gorki in Deutschland. Bibliographie 1899–1965*. Berlin, 1968. S. 86ff.

¹⁶ Об этом подробно см.: R. Lauer. *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München, 2000. S. 530–545.

¹⁷ Th. Bulgarin. *Sämliche Werke aus dem Russischen übersetzt von August Oldekop*. Leipzig, 1928. В 1830 г. последовало издание нравоучительно-сатирического романа Иван Выжигин.

¹⁸ О понятии «schöne Rede» («изысканная речь») как признаке дореалистической литературы см.: R. Lachmann. *Die Zerstörung der schönen rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München, 1994. S. 284ff.

ства иронии, что, конечно же, еще нельзя расценить как движение к реализму, т. е. изображению и анализу общественных отношений новыми «непоэтическими средствами». Чтобы справиться с творческими задачами, стоявшими на повестке дня в середине прошлого столетия, немецким авторам требовался толчок, которого собственная литературная традиция дать не могла. Новые импульсы придут из Англии, Франции, но прежде всего из России.

Это связано с развитием литературного процесса в России, который после длительной фазы европеизации с петровских времен вплоть до Пушкина, наперстывая барокко, классицизм, сентиментализм и рококо, в пушкинскую пору вступил в эпоху романтизма, преодолев всякий эклектицизм. Именно романтизм стал первой значительной эпохой, позволившей русской литературе влиться в мировую литературу.

Советское литературоведение, основываясь на догмах реализма, долго пыталось осмыслять русский романтизм с его обращенностью к трансцендентным ценностям как этап на пути к реализму. Удачной такая попытка быть не могла. Однако в конце 30-х – начале 40-х годов, без сомнения, намечается смена парадигм, когда социальное *'hic et nunc'*, русское общество со всеми его несовершенствами, напр., положение женщины в обществе и, в первую очередь, крепостное право становятся главными темами литературы. Новый способ писать и наблюдать утвердился в начале сороковых годов XIX века с появлением так называемой «натуральной школы», с которой соприкоснулись все литераторы того времени: сначала Лермонтов и Гоголь, потом Некрасов и Достоевский, Гончаров и Салтыков-Щедрин, но, главным образом, Алексей Писемский, Иван Тургенев и молодой Толстой.¹⁹ Речь идет о неприкрашенном изображении общественных типов в специфических условиях их среды с помощью неэстетизированного социально аутентичного языка в текстах, которые не были больше «поэтическими», «литературными», но претендовали на присвоение функции публицистики, даже науки. Если угодно, на повестке дня была социография. В этом случае говорят о «физиологии», о «физиологических очерках». Сначала они появились во Франции. *Человеческая комедия* Бальзака представляет собой ничто иное, как попытку громадной физиологической классификации всего французского общества с помощью широко задуманных повествовательных текстов. В Германии домартовского периода литературные физиологические очерки едва обратили на себя внимание, исключая, пожалуй, лишь Адольфа Гласбреннера с его юмористическими фельетонами о маленьких лю-

¹⁹ См.: А. Г. Цейтлин. *Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк)*. М., 1965; см. также: В. И. Кулешов. *Натуральная школа в русской литературе XIX века*. М., 1965.

дах Берлина. В России, напротив, «натуральная школа» стала школой реалистического стиля. Тот, кто через нее проходил, овладевал техникой достоверной передачи внешнего облика и среды своих героев, их специфического, индивидуального или социально обусловленного языка, а также взаимосвязи характера и среды. В некоторой степени социография и физиология образуют тот фундамент, на котором основан художественный реализм в России. Однако на нем можно произвольно надстроить физиологическое, духовное, философское или религиозное измерение, что мы снова и снова открываем у таких величайших писателей русского реализма, как Тургенев, Лесков, Достоевский и Толстой.

Вновь обратимся к нашей теме взаимосвязей в литературе и рассмотрим, какое влияние оказала немецкая литература на русский реализм. Поскольку, как уже было сказано, немецкого реализма в собственно русском понимании не существовало вовсе, то речь пойдет о влиянии писателей классического и романтического периодов. Так, например, Тургенев в рассказе *Хорь и Калиныч*, первом в *Записках охотника*, противопоставляя два типа крепостных крестьян – самостоятельного, рационалистичного оброчного крестьянина и несколько жалкого идеалистичного барщинного крестьянина, подспудно обращается к шиллеровским типологическим образам наивного и сентиментального поэта.²⁰ Или когда в своей замечательной новелле *Фауст* Тургенев делает главной темой мотивы гетевского *Фауста* и его роковое влияние на молодую женщину. Подобное воспроизведение классико-романтического материала в рамках реалистической концепции нередко встречается у русских реалистов.²¹ В сочинениях Достоевского снова и снова угадывается Шиллер, чья концепция эстетического воспитания человека произвела глубочайшее впечатление на русских авторов.²² Это в не меньшей степени справедливо и для Гончарова. Хотя его *Обломов* во многих отношениях и является «физиологическим» романом, в обрисовке характеров добродушного, но бездеятельного, тучноватого Ильи Обломова и его противоположности – активного предпринимателя Штольца Гончаров следует шиллеровской модели человека с прекрасной организацией внутренних и внешних качеств, ума, души и тела. Обломов, как показал Петер Тирген, предстает человеком-«обломком» (*Bruchstückmensch*), под-

²⁰ И. С. Тургенев. *Полное собрание сочинений и писем*. М.–Л., 1960–1968. Сочинения. Т. 4. С. 394.

²¹ См.: R. Lauer. *Realistisches Wiedererzählen und «gelebte Literatur»*. Zur intertextuellen Struktur von Laza Lazarevičs «Verter» // Th. Wolpers (Hrsg.). *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu den Erscheinungsformen und geschichte eines literarischen Motivs*. Göttingen, 1986. S. 231–254.

²² См.: Ch. Schultze. *Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs*. München, 1992.

верженному явлению *obesitas* («тучность»)²³ Однако Генрих Гейне стал тем поэтом, восприятие которого в России отличалось бóльшей последовательностью по сравнению с Гете и Шиллером. Его поэзия, проникнутая романтизмом и иронией, сарказмом и при этом высокохудожественная, переводились на русский язык многими поэтами (в том числе и такими значительными, как Федор Тютчев, Аполлон Майков или Афанасий Фет). Переводы настолько многочисленны и выполнены часто с такой конгениальностью, что можно говорить о «русском Гейне».²⁴ Немецкие авторы-реалисты, как явствует из библиографических материалов,²⁵ представлены в России лишь в незначительном объеме; до 1901 года это Готфрид Келлер, Теодор Шторм, Теодор Фонтане, двумя произведениями каждый (двумя!), то есть можно сказать, что практически и не представлены вовсе. Но и позже вряд ли можно говорить о том, что Фонтане вошел в круг интересов русских читателей. Несколько благоприятнее обстоит дело с авторами произведений о деревенской жизни Бертольдом Ауэрбахом, а также Паулем Хейзе и Евгенией Марлитт. Лишь один автор был отмечен значительным числом переводов, а в 90-е годы даже полным собранием сочинений. Этот писатель – Фридрих Шпильгаген.²⁶ Сегодня в Германии его имя едва ли известно даже знатокам литературы, но в свое время он считался писателем, который своими актуальными критическими романами, по манере дореалистическими, пытался оказывать влияние на политическую ситуацию в стране. Стилистически и тематически в России он был близок прежде всего народникам, которые собственно и занимались переводом и изданием его сочинений.²⁷ В 1884 году они даже пригласили его в Санкт-Петербург для проведения «недели Шпильгагена». Этот визит сопровождался неловкими ситуациями. Когда Шпильгаген пришел в писательский клуб, где должен был читать из своих произведений, сначала его никто не узнал, а когда узнали, то не нашлось никого, кто смог бы объяснить с ним по-немецки. Более того, к нему попытался прорваться подвыпивший писатель со словами: «Дайте мне этого немца ударить по

²³ P. Thiergen. *Oblomov als Bruchstück-Mensch. Präliminarien zum Problem «Gončarov und Schiller»* // P. Thiergen (Hrsg.). I. A. Gončarov. Beiträge zur Werk und Wirkung. Köln–Wien, 1989. S. 163–191.

²⁴ О Гейне в России см.: А. Г. Левинтон. *Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке*. М., 1958; Я. И. Гордон. *Гейне в России, [I] (1830–1860-е годы), [II] (1870–1917)*. Душанбе, 1973, 1979.

²⁵ По материалам: Диксон – Мезьер – Брагинский. *Библиографические указатели переводной беллетристики*. СПб., 1897–1902 (Reprint: London, 1971).

²⁶ Там же. С. 91.

²⁷ См.: Н. М. Теплинская. *Творчество Шпильгагена в оценке русских революционно-демократических журналов 60-х – начала 70-х годов XIX века* // «Русская литература». 1977. № 3. С. 140–146.

плеши». Упоминание об этом происшествии я нашел в записной книжке молодого Дмитрия Мережковского.²⁸ О реакции Шпильгагена не известно ничего.

Совсем иначе обстоит дело с русскими писателями того времени. По окончании Крымской войны, т. е. после смерти Николая Первого многие из них отправлялись путешествовать по Германии, Западной Европе и Италии; в том числе Федор Достоевский, Лев Толстой, Николай Лесков, Александр Островский. Эти поездки, различные по своим обстоятельствам и целям, позволяют вывести в качестве общей константы более или менее ярко выраженную антипатию русских путешественников к немцам, и некое снова и снова прорывающееся чувство неполноценности русских, вызванное высокомерием немцев и их превосходством в развитии техники и цивилизации. Разумеется, это в меньшей степени проявляется у графа Толстого, уверенного в себе аристократа с высоким положением в обществе, чем в несколько болезненном, замученном острой нехваткой денег «лейтенанте Федоре (Theodor) Достоевском».

Толстой дважды побывал в Германии, в 1857 и 1860–61 гг.²⁹ Его поездки имели познавательный характер, литература играла в них лишь неважную роль. В те годы, после первых литературных успехов – автобиографической трилогии и *Севастопольских рассказов* Толстой интересовался прежде всего вопросами агрономии и агротехники, а также воспитанием крестьянских детей в Ясной Поляне. Поэтому целью его поездок в Германию было посещение образцовых учебных заведений и лесных академий. Он встречается с Бертольдом Ауэрбахом, сельским учителем и писателем, посещает детские сады и учительские семинарии в Йене. Несмотря на то, что своим острым взглядом он подметил все слабости своих собеседников, в своем дневнике (15-го апреля 1861 г.) он пишет: *Германия одна выработала педагогию из философии. Реформация философии.*³⁰ Литературой же он занимается мало. Во время своего первого путешествия Толстой ничего не создал из беллетристики, кроме рассказа *Люцерн*. *Люцерн* запечатлел реальную встречу с нищим странствующим тирольским певцом, которого рассказчик (Толстой) приглашает 7-го июля 1857 г. в фешенебельный отель «Швейцерхоф», чтобы позлить чванливую публику, отказавшую певцу в скромном подаянии за его песни.³¹ Человек с таким высоким общественным положением, как граф Толстой, конечно, может позволить себе так провоцировать великосветскую публику.

²⁸ Д. С. Мережковский. *Записная книжка 1891 г.*, Публикация М. Ю. Кореневой // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 323–362.

²⁹ Дневники Толстого содержат довольно подробное описание его поездок. См.: Л. Н. Толстой. *Полное собрание сочинений*. Т. 47, 48–49 (Дневники). М., 1937, 1952.

³⁰ Там же. Т. 48. С. 33.

³¹ Там же. Т. 47. С. 140 и далее.

Иван Гончаров посетил Германию в 1857 и 1867 гг. Страна его мало впечатлила, если не считать того, что летом в Мариенбаде, в Богемии, он пережил состояние подлинного творческого подъема и наконец-то завершил *Обломова*. Знакомство с кельнским собором показалось ему ужасным. В одном письме он пишет: *Я выбежал на него из-за какой-то лавчонки и почти лег на спину, чтобы увидеть одну башню, которая готова только наполовину...*³² Подобные впечатления испытал и Достоевский, побывав несколько лет спустя в Кельне.

Николай Лесков и Александр Островский также путешествовали в 1860 гг. по Германии. Брат Лескова, который был и его биографом, описывает беглое знакомство Николая Лескова с Германией в двух фразах: *Швабские земли не манят. Их впору проехать транзитом, обозрев по-современному — из окна вагона.*³³ Островский (и он путешествует поездом) опять-таки замечает, что многое в Германии напоминает Россию. Улица «Под липами» в Берлине кажется ему чем-то средним между Тверским бульваром и Невским проспектом; в Вольфенбюттеле поезда отправляются под перезвон колокольчика, *совершенно как у нас, когда поп идет к вечерне*. В Геттингене его удивили студенты-корпоранты. По дороге в Кассель лопнула труба в котле локомотива; во время длительного ожидания отправления поезда он срывает лист мать-мачехи. Островский считает, что он в горах Гарца.³⁴

О восьми поездках Достоевского в Германию можно рассказать множество историй.³⁵ Четвертая, и самая длительная, заграничная поездка затянулась почти на четыре года, с 1867 г. по 1871 г. В начале и в конце путешествия Достоевские жили в Дрездене. В эти годы был создан роман *Идиот* и задуманы *Бесы*. О жизни Достоевских за границей мы осведомлены так подробно благодаря дневникам Анны Григорьевны, одной из первых русских стенографисток, описавшей со всеми деталями будни в Дрездене и Баден-Бадене.³⁶ Упомяну лишь несколько моментов: Достоевский, говоривший по-немецки с грехом пополам, практически не имел контактов ни с немецкой интеллигенцией, ни с писателями. Его немецкими собеседниками были владельцы гостиниц, мелкие лавочники, случайные попутчики. Жил он очень замкнуто, посещал в основном читальные залы, где отдавал предпочтение фран-

³² Цитируется по кн.: Ю. Лошиц. *Гончаров*. М., 1986. С. 170.

³³ А. Лесков. *Жизнь Николая Лескова*. Тула, 1981. С. 156.

³⁴ А. Н. Островский. *Полное собрание сочинений в двенадцати томах*. М., 1973–1980. Т. 10. С. 382 и далее.

³⁵ Пребывание Достоевского в Германии детально представлено в кн.: К. Hielscher. *Dostoevski in Deutschland*. Frankfurt am Main–Leipzig, 1999.

³⁶ А. Г. Достоевская. *Дневник 1867 года*. Сост. С. В. Житомирская. М., 1993.

цузским журналам и запрещенной в России литературе. В Баден-Бадене Достоевский встретил Тургенева и Гончарова, у которых тотчас выпросил денег. Его антипатия к Германии и немцам укоренилась настолько, что он тут же из-за этого поссорился с Тургеневым. Во время достопамятной встречи 10-го июля 1867 года Достоевский принялся оскорбительно выражаться о немцах; в ответ на это Тургенев не только защищал немцев, но и полностью встал на их сторону. Идеологические и творческие разногласия, проявившиеся тогда между славянофилом Достоевским и западником Тургеневым так никогда и не сгладились. С тех пор Тургенев оставался для Достоевского предателем российского отечества.³⁷

Для обоих писателей этот спор оказался симптоматичным. Соприкосновение того и другого с Германией и западным миром повлияло решительным образом на их идеологические установки. Достоевский осознал, что Россия ни в коем случае не должна идти по пути Запада; через смирение и способность принимать на себя страдания она призвана принести избавление Западу, источенному материализмом. Тургенев, в свою очередь, не мог представить себе прогрессивный путь развития русской нации без усвоения основ западной цивилизации. Возможно, материальное положение обоих временных мигрантов отразилось в какой-то мере на их образе мыслей.

Во время самого длительного пребывания за границей Достоевский спасался от кредиторов. Он, правда, получал переводом немалые авансы, гонорары и ссуды; но поскольку у него не пропадает желание умножить эти деньги за игорным столом, он не только проиграл все до последнего гроша, на даже заложил последнее платье и обручальные кольца. (Анна Григорьевна некоторое время не отваживалась показываться в обществе в своем последнем плохоньком платье).

Иное дело Иван Тургенев. Он происходил из семьи состоятельных землевладельцев и располагал к тому же значительными доходами от писательской деятельности. Уже в сороковые годы Тургенев учился в Берлине, который был тогда центром гегельянства левого и правого толка и обладал необычайной притягательностью для русских. Также, как Михаил Бакунин и Тимофей Грановский, Тургенев принадлежал к колонии русских гегельянцев в Берлине.³⁸ В русской духовной культуре они оставили глубокий след. Бакунин — как гегельянец левого радикального направления и революционный борец на дрезденских баррикадах (вместе с Рихардом Вагнером), потом как гла-

³⁷ См.: R. Lauer. *Geliebte und Krankenschwester des Genies. Die Tagebücher der Anna Grigorjewna Dostojewskaja* // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 8. Februar 1986. Nr. 33.

³⁸ D. Tschizewskij. *Hegel bei den Slaven*. Darmstadt, 1961. S. 180ff., 229ff., 236ff.

ва движения анархистов; Грановский, историк и философ, – как убежденный западник, которого Достоевский изобразил в *Бесах* в образе Степана Верховенского. Уже в берлинские годы связи Тургенева с Германией, немецкой культурой, философией и литературой определили его позиции. Преклонение перед Гете и немецкими философами-идеалистами, некоторые личные знакомства восходят уже к этому периоду. В 1843 году произошло событие, определившее дальнейшую судьбу Тургенева – встреча с Полиной Виардо-Гарсиа, самой значительной певицей той поры в Европе. Тургенев становится сателлитом при Виардо, бывшей замужем за музыковедом, который был намного старше ее. Тургенев следовал за ними повсюду, с 1863 г. жил с ними в одном доме в Баден-Бадене; после 1872 года, т. е. по окончании франко-прусской войны, он построил себе дом на их земельном участке в Буживале под Парижем. Невероятной частотой передвижений, которой отмечена жизнь Тургенева особенно с 1860 года,³⁹ она обязана, с одной стороны, концертным планам Виардо, с другой, несомненно – литературной деятельности и бесчисленным дружеским связям самого Тургенева. Их отличительная черта – постоянный диалог о творчестве: обсуждение вопросов, как и о чем должен сочинять писатель, обоюдная критика или похвала, предложения о том, как можно способствовать литературному обмену между Россией и Западом. В отличие от Достоевского, Гончарова, Островского или Лескова Тургенев стал весьма заметным явлением в литературной жизни Франции и Германии. Более того, благодаря своим независимым взглядам на искусство, своей толерантности и, не в последнюю очередь, благодаря своему поистине завидному знанию важнейших европейских языков Тургенев сыграл роль культурного посредника европейского масштаба. Реализм, в котором русским, несомненно, довелось сказать решающее слово – если рассматривать его в широком смысле – стал общеевропейским событием в лице Тургенева и благодаря ему.⁴⁰

Как же выглядели немецкие связи и занятия Тургенева в Германии? В первую очередь, нужно упомянуть быстрое появление рассказов и романов Тургенева в немецком переводе. В России его первым большим успехом стали *Записки охотника* – сборник рассказов, вышедший в 1852 году. Этот литературный предвестник борьбы против крепостничества уже через два года после появления русского издания, был представлен в немецком переводе. Активное участие в его подготовке принял Пауль Хейзе, живший тогда в Берлине. Романы Тургенева, написанные в период с 1856 по 1877 г. (всего

³⁹ См. описание путешествий в томах *Письма* полного собрания сочинений Тургенева (см. прим. 20).

⁴⁰ См.: R. Lauer. *Der europäische Realismus* // R. Lauer (Hrsg.). *Europäischer Realismus*. Wiesbaden, 1980. (=Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 17.) S. 26.

шесть: *Рудин*, *Дворянское гнездо*, *Накануне*, *Отцы и дети*, *Дым*, *Новь*) были изданы в Германии один за другим с 1862 по 1877 год, т. е. со все меньшими интервалами. В 1864–1865 гг. Фридрих Боденштедт подготовил к печати двухтомное собрание его рассказов; наконец, в 1869–1884 гг. вышло в свет немецкое издание *Избранных произведений* Тургенева в двенадцати томах.

Большая дружба связывала Тургенева с Теодором Штормом, с Людвигом Питчем, журналистом и художником в «Воссише Цайтунг», ставшим ближайшим другом, посредником, помощником и, если угодно, фактотумом Тургенева в Германии; а также с Юлианом Шмидтом, одним из самых влиятельных литераторов своего времени, издателем национал-либеральной газеты «Гренцботен», который с 1868 по 1883 г. опубликовал десять больших статей о Тургеневе и рецензий на его произведения.⁴¹

Тургенев и Шторм⁴² взаимно ценили друг друга – и по-человечески и как художники, хотя у каждого и были упреки по поводу литературной манеры другого. Тургеневу не нравилось у Шторма романтическое облагораживание действительности, Шторму у Тургенева – реалистическая неприкрашенность (хотя из всех русских реалистов как раз у Тургенева романтическая и лирическая стороны выражены еще очень сильно). Дружба Тургенева и Шторма проявила себя в один из тяжелейших периодов в жизни Шторма.⁴³ Когда жена Шторма умерла при родах, Тургенев пригласил друга, глубоко потрясенного этим событием, пожить у него на Шиллерштрассе в Баден-Бадене. Понемногу оправляясь от удара судьбы, Шторм провел у Тургенева восемь дней. В сердечном письме Тургенев поблагодарил друга за визит, вселяя в него мужество и надежду: *Тень вашей тяжелой утраты лежала еще на всем Вашем существе, но за ней сияли прекрасные лучи, и мы надеемся на самое лучшее в будущем году. Насколько я Вас знаю, пурпурного блеска не было и не будет в Вашей жизни, но все-таки в ней будет больше лилового цвета, чем серого.*⁴⁴

Любезный, но никак не робкий, Тургенев то и дело попадал в истории, в которых оказывалась затронутая его честь. В 1863 г., во время второго польского восстания, ему приписали распространение сведений о зверствах поляков, что не соответствовало действительности. О его фигуре ходили и другие неприятные пересуды. Особенно его задело, когда в 1872 году в Берлине распространился слух, будто Тургенев во Франции позволил себе оскорбительные

⁴¹ Ср.: Библиографический указатель к соч. Тургенева (см. прим. 20), *Письма*. Т. 7. С. 611 и далее.

⁴² К. Е. Laage. *Theodor Storm und Iwan Turgenev*. Heide, 1967.

⁴³ См. об этом: Ch. Schultze. *Theodor Storm und Turgenev* // G. Ziegegeist (Hrsg.). *Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen*. Berlin, 1965. S. 3–51.

⁴⁴ Там же. С. 12.

высказывания о Германии и о немцах.⁴⁵ Поскольку до того Тургенев постоянно выставлял себя другом немцев, теперь над ним нависло обвинение в «ужасном двурушничестве». Дело было в том, что Тургенев, как и семья Виардо, принял во время франко-прусской войны сторону французов, возмущенный духом захватничества и территориальными требованиями Пруссии, шедшими в разрез с его пониманием Германии. Теперь утверждалось, будто тогда он заявил, что не знает более ни одного порядочного немца. (Кстати, в повести *Вешние воды* (1872) немцы, в отличие от русских и особенно итальянцев изображены довольно отрицательно как заносчивые офицеры или мещане). Насколько важно было для Тургенева устранить это недоразумение, видно по тому, что он попросил своих друзей Людвиг Питча и Юлиана Шмидта сделать от его имени авторизованное разъяснение в немецкой прессе. В этом тексте подчеркивалось, что Тургенев не является германофобом, но, напротив, был и остается другом Германии и почитателем немцев и их культуры. Это, конечно, не означает, что он не в праве по тем или иным поводам критиковать немцев. Но ничто не может пошатнуть признания, сделанного писателем в предисловии к немецкому изданию *Избранных сочинений*, где сказано: *Я слишком многим обязан Германии, чтобы не любить и не иметь ее как мое второе отечество.*⁴⁶

При всей дружбе и взаимно высокой оценке, связывавших Тургенева с его немецким окружением, в художественном отношении их разделял принципиальный и непреодолимый в том поколении барьер. Корни его были в расхождений между путями литературной эволюции в Германии и России. Программа немецкого реализма, составленная Юлианом Шмидтом, Густавом Фрейтагом и Отто Людвигом после поражения революции 1848/49 гг., (как показал Фритц Мартини)⁴⁷ делала ставку в искусстве – помимо решения политических и культурно-политических задач – на «поэтический реализм», то есть такое искусство, которое идеализирует социальную действительность, просветляет ее с тем, чтобы гармонизировать кризис общества в реставрирующей утопии. В художественной форме постулаты идеалистической эстетики и классико-романтической художественной практики продолжали оказывать свое воздействие. Напротив, русские писатели-реалисты, и сам Тургенев, начиная с 1840 гг., добивались такой остроты изображения действительности и описания общества, которая едва ли была приемлема для немцев.

⁴⁵ G. Jonas. *Eine Erklärung Julian Schmidts aus dem Jahre 1873* // G. Ziegengeist (Hrsg.). *Turgenev und Deutschland*. (См. прим. 43) S. 186–189.

⁴⁶ Там же. С. 189.

⁴⁷ F. Martini. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*. Stuttgart, 1980; F. Martini. *Bürgerlicher Realismus in der deutschsprachigen Literatur* // *Europäischer Realismus*. S. 223–274. (См. прим. 40).

После уже приведенных примеров обоюдной высокой оценки уместно будет, заканчивая, проиллюстрировать и этот аспект отношений. Так, Теодор Фонтане в письме к жене летом 1881 г. неприязненно высказывается о литературной манере Тургенева: *Художник во мне восхищается всем этим. Я учусь на этом, утверждаюсь в своих принципах и изучаю российскую жизнь. Но поэт и человек во мне отворачивается, пожимая плечами. Это – муза в мешке и пепле, Аполлон с зубной болью.*⁴⁸

Острая наблюдательность и лаконичное искусство Тургенева вызывают в Фонтане скуку: все отражено «так бесконечно прозаично и непросветленно». Тургенев же со своей стороны не менее резко осуждает немецкую повествовательную манеру. Прочитав новеллу Шторма *Aquis submersus*, он пишет в письме к Людвигу Питчу: *Немцы, когда рассказывают, всегда совершают две ошибки: скверно мотивируют – и самым непростительным образом идеализируют действительность. Берите действительность в ее простоте и поэтичности – а идеальное само приложится. Нет. Немцы могут завоевать весь мир; но рассказывать они разучились ... да, по правде сказать, как следует никогда и не умели. Если немецкий автор рассказывает мне что-нибудь трогательное – то он не может удержаться, чтобы не указать одним перстом на свои заплаканные глаза – а другим не подать мне, читателю, скромного знака, чтобы я тоже не оставил без внимания тот предмет, который растрогал его!*⁴⁹

Ничто так ярко не выразит различия между немецким и русским реализмом, как тот факт, что Достоевский и Толстой поначалу, в 1880 гг., были восприняты в Германии как натуралисты. Только в следующем поколении, при Германе Гессе и Томасе Манне, изменившиеся параметры литературного процесса расчистили путь для адекватного восприятия и плодотворного усвоения великой русской повествовательной традиции в Германии. Обрисованные мною обстоятельства «литературной жизни» одновременно составляют преддверие той эпохи, с еще в целом мало оформившимися отношениями. Тургенев выполняет здесь роль предтечи и провозвестника. Без Тургенева, его произведений и воздействия, оказанного им на Германию, «славянского» направления в немецкой литературе (как определил его Герман Гессе в 1890 гг.), никогда бы не было.

Перевод с немецкого Елены Денисовой

⁴⁸ Письмо к Эмили Фонтане от 9-го июня 1881 года. См.: Fontanes Briefe in zwei Bänden. Berlin–Weimar, 1968. Bd. II. S. 46.

⁴⁹ Письмо от 16-го/28-го декабря на немецком языке. // И. С. Тургенев. (См. прим. 20) Письма. Т. XII/I. С. 37, 369.

ПРОБЛЕМЫ ОНТОЛОГИЗМА ИЗОБРАЖЕНИЯ ЗЛА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ ГОГОЛЯ

Милана Церяк

(Czerják Milána, Szeged)

Видный философ и исследователь творчества Н. В. Гоголя В. В. Зеньковский пишет о том, что загадка Гоголя кроется в идейных исканиях писателя. Он также указывает на два периода в творчестве Гоголя. Не вдаваясь в подробности анализа Зеньковским творчества писателя, мы хотим отметить, что по нашему восприятию, взгляды Гоголя на искусство в основе своей не изменились и представляют собой одну и ту же линию эстетического мировоззрения писателя. Мы лишь отметим, что все творчество Гоголя пронизано идеями христианской культуры. Зеньковский так говорит об этом: «Гоголь был пророком православной культуры [...] т. е. переработки проблем культуры в свете Православия, его учения о свободе и соборности».¹ При этом акцентируется именно православная культура.

Н. А. Бердяев в своей книге *Русская идея* противопоставляет русскую культуру – западной, и православие – западному христианству. Это различие, или можно сказать, противостояние он объясняет особенностями духовного и душевного склада русского человека. «Русская идея – эсхатологическая, обращенная к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению. Русские люди любовь ставят выше справедливости. Русская религиозность носит соборный характер. [...] Христианство понимается как религия Воскресения».²

Можно сказать, что во всем творчестве Гоголя проявляется его стремление содействовать осуществлению Царства Божия, которое происходит через уразумление и воскрешение людей, устранение причин зла, отделяющих людей от Бога. Исследователи творчества Гоголя отмечают в нем необыкновенное, исключительное видение зла.

Человеческая пошлость, которую так выпукло изображает Гоголь, – лишь одна сторона зла, лишь одно только его проявление в эмпирическом мире. А между тем, зло, в отрицательном смысле, многогранно, обладает практически неисчерпаемыми ресурсами самовыражения и саморепродук-

¹ В. В. Зеньковский. *Н. В. Гоголь*. Paris, Б. г. (1961). С. 28.

² Н. А. Бердяев. *Русская идея*. Paris, 1977. С. 253.

ции. Можно не согласиться с Мережковским,³ который считает творчество Гоголя отражением борьбы его с его личным чертом, доходящей порой до духовного извращения. Но это было бы слишком односторонне для самого Гоголя. Практически во всех произведениях Гоголя присутствует зло, приобретая самые разнообразные формы. И речь идет не только о пошлости людей, приземленности человеческого существования (*Старосветские помещики*, *Нос*), не только о фантастически неправдоподобных, порой карикатурных, порой наводящих страх чертах (*Ночь перед Рождеством*, *Вий*), но и о гораздо более реальном, метафизически обоснованном, и потому таком ужасном в своей необъяснимой притягательности, зле (*Портрет*).

Пошлость так укоренилась, так срослась с человеческой повседневностью, что стала чуть ли не естественной, и потому незаметной. Черт с хвостом и рожками, со свиным пяточком вместо носа – карикатурен и выглядит как герой народной сказки. Однако портрет ростовщика гораздо более страшен именно своей натуралистичностью – его глаза как будто *вырезаны из живого человека и вставлены сюда*.

Проблема зла – основная тема в произведениях Гоголя. Проследивая творчество писателя от произведения к произведению можно обратить внимание на то, что со временем для него эта проблема становится все более трудноразрешимой.

В *Ночи перед Рождеством* черт карикатурен, смешон, побеждаем. Он всей своей душой ненавидит «богомаза» Вакулу, даже больше, чем священника отца Кондрата. Причиной его ненависти является картина, написанная Вакулой для церкви, в которой изображается Страшный суд, где его, черта, изгоняют даже из ада. Вакула, простой человек, «богобоязливый», обладает тем особенным духовным чутьем, прозрением, которое не зависит от образованности. Своей картиной он как бы наводит порядок в мироздании, отводя нечистой силе ее законное место. Как известно, черт оказался слаб перед интуитивным духовным знанием Вакулы, даже напротив – кузнец оседлал его.

В *Вие* нам предстает несколько другая картина. Семинарист Хома Брут в соприкосновении с нечистой силой занят исключительно тактикой собственного выживания. Здесь уже нет речи о победе над чертом, более того, нечистая сила имеет доступ в святую святых – в храм Божий. Надо ли говорить, что причиной проникновения в церковь нечистой силы является совсем не мертвая ведьма, а злополучный философ, вернее отсутствие в нем малейшего намека на святость. Здесь мы имеем в виду святость как сознание сокральности человеческого бытия. Отсутствие святости проявляется у Хома

³ Д. С. Мережковский. *Гоголь и черт* // В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 213–310.

даже в самых простых житейских ситуациях, требующих спонтанной реакции: Хома «цурается», искренне удивляется словам сотника о его (Хома) святой жизни и наивно признается, что ходил к булочнице против страстного четверга. В церкви же Хома очерчивает себя магическим кругом (этим приемом пользуются маги при вызывании духов). Конец печален, и печальна не только смерть философа, хотевшего спасти свою душу и погубившего ее, но и то, что была посрамлена Божья святыня.

Черт находится здесь уже не там, где указал ему быть Вакула. Он, можно сказать, «сделал карьеру», поднялся до уровня святыни, нарушив духовную иерархию мироздания.

И вот, наконец, *Портрет*. Здесь мы имеем дело уже не со смехотворным чертом и с не устрашающим чудовищем, а с самым злом как таковым, с метафизической величиной, претендующей на ранг самодовлеющей силы. Речь идет здесь, можно сказать, об иконизации зла.

Что же такое зло? Чтобы ответить на этот вопрос нужно обратиться к богословским учениям. Св. Дионисий говорит о том, что «зло, как зло, не образует никакой сущности или бытия, оно лишь ухудшает и разрушает вид существующего», а зло в человеке есть неполнота или отсутствие блага.⁴

С. Н. Булгаков в своей книге *Свет не вечерний* посвящает природе зла отдельную главу. Определение зла, как такового, сводится здесь к следующему. Зло существует в мире как актуализированное «ничто». Под «ничто» подразумевается небытие. Однако, небытие нельзя понимать как нечто несуществующее. Во вселенском порядке этому «ничто», т. е. небытию, Творцом указано место и дано добро на существование. Обобщая свои рассуждения Булгаков определяет зло как то, на что не излилась Божья благодать. Однако, продолжает Булгаков, свободная воля человека способна вызвать к жизни небытие, влить в него собственную жизнь.⁵

П. А. Флоренский в работе *Столы и утверждение истины* (письмо восьмое «Геена») прослеживает процесс актуализации зла. «По-существу единое Я расщепляется, т. е. оставаясь Я, вместе с тем перестает быть Я. Психологически это значит, что злая воля человека [...] отделяется от самого человека, получая самостоятельное, безсубстанциальное в бытии положение и, вместе с тем, являясь „для другого“ абсолютным ничто».⁶ И еще: «Не только энергия доброй воли, но и энергия злой воли находит себе самостоятельное, уже далее независимое от волящего выражение».⁷

⁴ С. Н. Булгаков. *Свет не вечерний*. М., 1994. С. 229.

⁵ Там же. С. 226–228.

⁶ П. А. Флоренский. *Столы и утверждение истины*. М., 1914. С. 212.

⁷ Там же. С. 226.

Заметим, что и Булгаков и Флоренский подчеркивают значение волевого акта человека в призвании к жизни зла. С этой точки зрения проблема зла (дьявола) в творчестве Гоголя становится особенно острой и актуальной. Исследователи творчества писателя, такие как И. Ф. Анненский и В. В. Зеньковский, подчеркивают стремление Гоголя, по выражению Анненского «не только к правдоподобию, но и к наглядности передачи жизни».⁸ Зеньковский как бы возражает ему, считая, что «Как ни ярка картина, которую рисует Гоголь, но это только внешняя оболочка, за которой встает сложная тема о человеческой душе».⁹

За темой зла проступает тема о спасении души. Гоголь с мессианским сознанием заботится о спасении душ, ведет людей к Христу, болеет этим. Этому своему стремлению он не изменил до конца жизни. Однако, чтобы уразуметь людей в необходимости воскрешения, рождения заново от Святого Духа, Гоголь пользуется приемом «от обратного», отталкивается от уродливости зла, от несовместимости его с истинным человеческим бытием.

Вернемся к *Портрету*. Зло в повествовании приобретает такую силу, действует с такой интенсивностью, что игнорирование его разрушительного характера грозит катастрофой. Намеки на возможность этой катастрофы, ее предпосылки содержатся уже в начальном описании судеб и характеров главных персонажей. Чарткова начинает «тянуть свет», он любит и «кутнуть», и «щегольнуть»; второй художник *не без некоторой гордости в душе отзывавшийся о людях вместе и снисходительно и резко*. Становится понятным, что «падение» личности в этом случае не зависит ни от одаренности, ни от степени развития таланта. В повествовании эпизодически присутствуют еще два живописца. Соприкосновение с миром никакого крушения их судеб не вызвало. Почему? В этом опять видится онтологическая суть эстетической позиции Гоголя в понимании задачи искусства. Без обращения к истине, без понимания истинного, главного назначения человека весь тварный мир не имеет ни смысла, ни значения. При отсутствии этого понимания человек в общем и художник в частности не способен преобразовать мир в общем и создать творение в частности.

Каждое движение человека в мире должно быть наполнено Логосом, и это движение выражается в создании, новом и новом «сотворении» мира и в создании самого себя по образу и подобию Божию. В этом деле задача человека необычайно трудна. Религиозная философия не устает подчеркивать значение личностного аспекта в мироздании. Проф. Киприан в своей диссертации *Антропология св. Григория Паламы* говорит, что «Бог создает не

⁸ И. Ф. Анненский. *Книги отражений*. М., 1979. С. 218.

⁹ В. В. Зеньковский. Цит. произв. С. 18.

факты, а факторы».¹⁰ Известно, что в то время как факт исключает в себе наличие потенциала, скрытой силы, фактор как раз содержит в себе этот потенциал. Итак, человек – фактор, основной «краеугольный камень» тварного мира. Задача человека потому так трудна, что, рождаясь во плоти, находясь в материальном земном бытии, он должен найти дорогу к надбытийному Богу. Это, в первую очередь, осознание человеком его причастности божественному, т. е. чисто духовному, трансцендентному миру. Собственно говоря, лишь после этого осознания человек раскрывается как образ и подобие Божие.

Подобие Божие в человеке означает способность к творчеству, творению из «ничего», т. е. из пустой материи. В этом смысле человек субстанциален и трансцендентен тварному миру, прежде уже созданному. Человек, как личность, приходит к осознанию своего места и значения в бытии исключительно через самопознание, т. е. через вскрытие возможности своего обожения. При этом, как пишет Бердяев, всегда следует помнить, что «Способность человека возвышаться над природным миром и над самим собой, быть творцом зависит от факта более глубокого, чем человеческая вера в Бога, чем человеческое признание Бога, – зависит от существования Бога».¹¹ И далее: «Личность вкоренена в духовном мире, она не принадлежит природной иерархии и не может быть в нее вмещена».¹²

Каким же образом происходит самопознание? Ответ мы находим у Флоренского: «Человек не создает прирост своей личности, но усваивает его через приятие в себя образов Божих других людей. Любовь – вот та *сила* (курсив мой – М. Ц.), посредством которой обогащает и растит себя, впитывая в себя другого. Каким же образом? – через отдачу себя [...] и когда в любви всецело отдает себя, тогда получает себя же, но обоснованным, утвержденным, углубленным в другом, т. е. удваивает свое бытие».¹³ И вот результат – картина живописца, вернувшегося из Италии: *Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника, скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем*.¹⁴

Напротив, отрицание человеком личностного аспекта бытия создает непреодолимую преграду на пути к самопознанию и, через это, к потере даров Божьих, т. е. к потере способности творить. Флоренский, разбирая притчу о талантах так говорит о рабе, закопавшем в землю свой единственный талант: «И тогда-то, исполняя хотя и злую, но все же по милосердию Божию

¹⁰ Проф. Арх. Киприан. *Антропология св. Григория Паламы*. Paris, 1952. С. 7.

¹¹ Н. А. Бердяев. *Самопознание. Проблема человека: К построению христианской антропологии*. Л., 1991. С. 350.

¹² Там же. С. 352.

¹³ П. А. Флоренский. Цит. произв. С. 215.

¹⁴ Н. В. Гоголь. *Проза, статьи*. М., 1977. С. 150.

навек свободную волю „лукавого и ленивого раба”, Господин велит взять у него им же отвергнутый талант». И далее из Библии «ибо имущему дано будет, у неимущего же отнимется и то, что думает иметь».¹⁵ Чартков вернул свой талант Господину и тем самым отказался от удвоения своего бытия. Зато он «создал» свой *imago*, став модным живописцем. И опять Флоренский: «Это именно пустая „кожа” личности, но без тела, – личина, *imago*, не имеющая субстанциальности. Однако, я беру [...] предельный случай осатанелости».¹⁶ Не то же ли самое произошло с Чартковым? *Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска. [...] Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю гармонию. Эта ужасная страсть набросила какой-то страшный колорит на него: вечная желчь присутствовала на лице его. Казалось, в нем олицетворяется тот страшный демон, которго идеально изобразил А. Пушкин.*¹⁷

Такая же зависть к своему талантливому ученику овладела и живописцем, написавшем портрет ростовщика и чуть не погубила его совсем. Как мы видим, отрицание причастности божественному через реализацию даров, а в данном случае таланта, приводит личность к демонизации.

Гоголь показывает нам две судьбы и два конца. В одном случае этот конец – полная и безоговорочная смерть. Само тело Чарткова теряет свою освященность, становится просто плотью, и потому труп его так «страшен». Во втором – также полное и безоговорочное, но очищение и освящение.

Тема освящения и святости заслуживает внимания для отдельного рассмотрения. Призыв Бога к людям «Будьте святы ибо я свят» встречается в тексте Библии четыре раза (Лев. 11.44, 19.2, 20.7, I Пет. 15–16). В Ветхом Завете эти слова определяют моральные нормы и их границы в человеческом общежитии – это период подзаконности. Новый Завет дает этим словам новое наполнение – речь идет уже не о подзаконности, но об осознании Божественного Промысла. С. Н. Булгаков так пишет об этом: «Но нравственность, предполагающая греховное раздвоение, борьбу добра и зла в человеке, не может иметь безусловного религиозного значения, она есть Ветхий Завет, период подзаконности, который преодолевается (хотя и не отменяется) Новым Заветом, царством благодати. Как связанная не с субстанциальностью, но модальностью человеческого существа, как плод первородного греха, нравственность вообще не представляет собой вершины, она преодолима, ибо

¹⁵ П. А. Флоренский. Цит. произв. С. 216.

¹⁶ Там же. С. 219.

¹⁷ Н. В. Гоголь. Цит. произв. С. 153.

святость, хотя в себя и включает „делание заповедей”, но сама находится „по ту сторону добра и зла”». ¹⁸

Вообще же богословские учения на эту тему, по нашему мнению, сводятся к следующему: сама по себе святость человека коренится уже в акте его сотворения. Бог, будучи сам свят, не мог создать чего бы то ни было не-святого. Иначе, это бы подвергло сомнению саму святость и непогрешимость божества, и Творец лишил бы себя возможности прославиться в своем творении. Человек, созданный Богом, реализуя себя как образ и подобие Божие, прославляет через себя самого Творца. Призыв Бога быть святыми не что иное, как призыв к «сотворчеству». Будучи «партнером», человек получает возможность осознать в себе то божественное, что делает его трансцендентным имманентному миру. Здесь начинается то построение внутренней иерархии ценностей, которое так необходимо для существования человека как личности. Это, по нашему мнению, и есть святость.

Святая личность реализует себя в вещественном мире путем творчества (это относится к любой сфере жизни), раскрывая смысл явлений жизни и присутствие самого Бога в каждом своем творении. Творческая мысль, которую Флоренский называет словом, является исходной и конечной точкой процесса творения. Флоренский так пишет об этом: «Слово, в широком смысле есть то, чем возбуждаются движения во вне, слово — орудие души. Это может быть не звуковой символ, но и всякий другой — всякое действие, поскольку оно есть видимое тело какой-то невидимой души, „искра души”, или иначе говоря, „символ”». ¹⁹

Таким образом, можно сказать, что искусство символично. В живописном произведении, изображающем какое-либо явление жизни, за реалистическим изображением скрывается то, по словам Гоголя, «что художник [...] почувствовал и о чем в голове его составила полная идея». ²⁰ Значит, художник изображает не явление жизни, а идею, составляющую смысл изображенного.

Но властительней всего была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника [...] во всем постигнут закон и внутренняя сила ²¹ — о живописце, приехавшем из Италии. А вот совет отца сыну: *но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья.* ²²

¹⁸ С. Н. Булгаков. Цит. произв. С. 46.

¹⁹ П. А. Флоренский. Цит. произв. С. 225.

²⁰ Н. В. Гоголь. *Статьи 1831–1847*. М., 1984. С. 300.

²¹ Н. В. Гоголь. *Проза, статьи*. М., 1977. С. 150.

²² Там же.

Гоголь сопоставляет две картины, написанные одним и тем же художником. Портрет ростовщика описан чрезвычайно подробно, особенно натуральны глаза, казалось в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью.²³ Итак, гармония разрушена, а сама картина обнаруживает лишь блестящую технику мастера. За натуралистически верным и выпуклым изображением не скрывается не только идея художника, но идея вообще. Перед нами только голая натура, абсолютная материя, плоская в своей бездуховности. Совсем по-другому выглядит описание иконы: все были поражены необыкновенной святостью фигур. Чувство божественного смиренья и кротости в лице пречистой матери, [...] глубокий разум в очах божественного младенца, [...] и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину.²⁴

Как известно, изображение на иконе характеризует двухмерность. Но и задача иконы не в изображении явлений жизни (софийности тварного мира), как в живописи, а в том, чтобы изобразить присутствие самого божества в мире, наполненном высшим смыслом и высшей идеей. Гоголь не дает подробного визуального описания иконы, а упоминает лишь то, что тема ее – Рождество Христово. Но изображает нечто большее – присутствие божественности, выпуклого и по-настоящему духовного мира, видимого за плоским изображением.

Выше мы уже упоминали об иконизации зла в *Портрете*, и часто портрет ростовщика называют «иконой дьявола».

Анализируя некоторые произведения Гоголя мы имеем возможность проследить, как зло изменяет свои позиции, поднимаясь по ступеням метафизического бытия, и наконец, достигает высшего положения – становится главным действующим лицом. На иконах, отражающих правильный метафизический порядок, дьявол изображается всегда внизу – или поверженным, или находящемся в аду, во всяком случае, как говорит об этом С. Н. Булгаков, дьявол (зло) всегда находится на «краю бытия». Главным «действующим лицом» иконы всегда и безусловно является Бог.

И если Вакула изображает правильную картину миропорядка, а Хома допускает нечистую силу в храм, то художник возводит дьявола в главное «действующее лицо» своей картины. На этой картине присутствует зло и только зло, исключая из мироздания то, благодаря чему это мироздание получает смысл существования. Доминирующее присутствие дьявола в этой «иконе» похищает идею самой иконы, – идею отображения присутствия Бога в

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 10.

мире, и, таким образом, претендует на абсолютность своего бытия. Это еще раз находит свое подтверждение в *Выбранных местах* (гл. *Святое воскресение*): «Диавол выступил уже без маски в мир. Дух гордости перестал уже являться в разных образах и пугать суеверных людей, он явился в собственном своем виде. Почуя, что признают его господство, он перестал уже и чиниться с людьми. С дерзким бесстыдством смеется в глаза им же, его признающим; глупейшие законы дает миру, какие доселе еще никогда не давались, — и мир это видит и не смеет послушаться».²⁵

Изображение дьявола имеет свою собственную историю, начиная с раннего средневековья, когда еще встречались изображения сатаны в человеческом виде. Постепенно дьявол потерял свою похожесть на человека и сохранил лишь ее общие черты. Его стали изображать как фантастическое, уродливое существо. И в этом содержится намек на то, как мало общего у зла с человеком, который есть суть образ и подобие Божие.

Зло, будучи безсубстанциальным, появляется в мире не в силу своего абсолютного бытия, а лишь благодаря воле человека, который вызывает его к жизни.

Каким же должен был изобразить дьявола художник? Скорее всего таким, каким изобразил его Вакула. Смотрящим на уродливого и смешного черта и в голову не придет соотнести его с человеческой сущностью, которая, хотя и испорчена злом, однако не является злой по своему творению. Черт, таким образом, полностью отделен от человека.

Что же касается воспроизведения ростовщика на портрете, то здесь, на наш взгляд, возникает две проблемы.

1. Художник хотел написать дьявола, но искал для этого безусловно человеческую модель. Если изображенный на портрете есть человек, то в картине нет самого главного для человека — его богоподобия. В нем нет «женщины» (софийного образа), идеи, воплощаемой в материи. Портрет, таким образом, изображающий человека, не оставляет никакой надежды на его спасение. А значит, изображение на картине — фикция.
2. Если же на портрете изображен человек, как дьявол, возникает вопрос: таков ли человек? Здесь опять необходимо обратиться к богословским учениям. Проф. Киприан в своей *Антропологии св. Григория Паламы* подробно рассматривает учения о логосах, как сущностях вещей эмпирического мира. Особенно обращает он внимание на учение св. Максима.

²⁵ Н. В. Гоголь. *Статьи 1831–1847*. М., 1984. С. 388.

Для св. Максима весь мир логосен и все в мире логосно, ибо «Бог создал первые логосы вещей и сущности всего существующего». «Тварь, таким образом, содержит духовные логосы видимых вещей, которые питают ум». И так как эти логосы выводят нас к Богу, точнее к божественному Логосу, то по этим логосам существующих вещей «изошренное в истине око, как по неким письмам прочитывает самый Божественный Логос».²⁶ Поэтому существенен акт называния явлений и вещей эмпирического мира. Назвать человека человеком – значит знать смысл его существования и законное его место пребывания – в центре бытия, его ведомость Божественным Промыслом. Но если мы видим дьявола с человеческим лицом, то каким образом можем соотнести человеческий облик со словом «дьявол»? Зло не имеет логоса – оно бессмысленно. Зло не участвует в бытии, т. к. не имеет созидательной творческой силы. Оно может только разрушать.

Называя человека на портрете дьяволом, мы либо отнимаем произвольно логос у человеческого существа, чего не может быть в силу цели его сотворения, либо произвольно приписываем логос злу, чего также не может быть, в силу его небытийности. И в этом случае можно сделать вывод, что изображение на портрете – фикция.

²⁶ Проф. Арх. Киприан. Цит. произв. С. 330–331.

ХАРАКТЕР ПОЛИЛОГА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА *ВИШНЕВЫЙ САД* В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА СТОЛЕТИЙ

Наталия Малютина

(Одесса)

Наблюдения над особенностями композиции музыкальной и литературной драмы рубежа XIX – начала XX столетия, структурой и прагматикой высказывания, интерференцией внешнего и внутреннего планов действия, речью персонажей и театром ремарок, актуализацией звукодействия, контрапунктом просодии, убеждают в наличии определенных эстетических структурно-функциональных художественных закономерностей, которые сближают эти виды драматургии. Объектом сопоставления станет для нас организация высказывания в пьесе А. П. Чехова *Вишневый сад* и в оперной драматургии раннего модернизма, прежде всего, А. Берга, А. Шёнберга, К. Дебюсси, Р. Штрауса.

При всем разнообразии стилистики музыкальная драма конца XIX – начала XX столетий отличается предельным полифонизмом: «аккорд в традиционном понимании перестает существовать – его заменяет гармоническая вертикаль нового типа, гдес составляющие ее элементы – тоны приобретают «автономное значение в рамках сложного комплекса».¹

В драматургии раннего модернизма развитие действия зачастую обусловлено интерференцией диссонирующих дискурсов: авторской нарративной, представленной в ремарках, и речью персонажей. Проявляются процессы родо-жанровой диффузии, которые усложняют структуру полилога, позволяют вести речь о наложении или взаимопроникновении речевых планов различных жанровых форм. В связи с этим вспоминаются наблюдения Н. И. Ищук-Фадеевой, которая связала стилистические и синтаксические особенности высказывания того или иного персонажа с проявлением речевой стихии, присущей определенному жанру драматургии. Так реплики Дуняши, по мнению исследовательницы, позволяют говорить о мелодраматической стихии пьесы. Образ Гачева возникает на стыке фарса и психологической драмы (фраза пре-

¹ А. В. Лобанов. *Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма* // Музыкальная Украина. Киев, 1985. С. 37.

нии несовместимых дискурсов в структуре высказывания одного героя (лирико-патетика и проза в репликах Любови Андреевны, стилистическое двухголосие купца и артиста в речи Лопахина).³

Усложнение структуры полилога проявляется и в различных формах отчуждения и остранения субъектов речи, что актуализируется во взаимообразном переходе диалога в монолог; существовании монологов в сторону (*b parte*), появлением переходных видов диалогичных монологов и т.п.

По наблюдениям П. Сёнди, монолог чеховских драм возникает в пространстве диалога. Например, Андрей Прозоров говорит с собой, только осознавая, что его не понимают (сцена с Ферапонтом, по сути, – монолог, контрапунктированный репликами Ферапонта).⁴

Не рассчитано на присутствие слушателя, хотя и не исключает его, воспоминание Лопахина из I действия *Вишневого сада*. Прорастание эпического начала в форме субъектного высказывания отмечено тремя паузами-остановками, фиксирующими разрыв в восприятии того или иного отрезка времени. Настоящее сценического времени не стыкуется с предстоящим в воспоминании прошлым. Однако монолог Лопахина завершается сведением прошлого и настоящего воедино: *Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках*.⁵ Построение сцены в чеховских пьесах заставляет вспомнить о принципах вертикального монтажа в музыкальных драмах, позднее осмысленных и задействованных С. Эйзенштейном. Реплики героев не прорастают одна в другую, а остаются оборванными, не понятыми, зачастую не услышанными.

Заметим, что в операх А. Шёнберга гипертрофированное многообразие звучания (различных по характеру, инструментовке, ритмике, тембру звуков), введение шепота, скандирования, глиссандо, энергии крика, шумовых эффектов) изменяет ожидаемое восприятие: полифонизм «растворяется» в нерасчлененности услышанного, динамика превращается в статику.⁶ Полифонизм звучания становится в атональной музыке структурообразующим принципом, что существенно изменяет способы контрапункта: усиливается роль гармонической вертикали, координирующей движение звуковых пластов.

В построении чеховского полилога определяющее (контрапунктирующее) значение принимает озвученная ремарка: *Входит Епиходов с букетом*;

³ См. там же. С. 14–19.

⁴ P. Szondi. *Teoria nowoczesnego dramatu*. Warszawa, 1976. S. 33.

⁵ А. П. Чехов. *Полн. собр. соч. в 30 т.* Т. 13. М., 1978. С. 198.

⁶ А. В. Лобанов. *Цит. произв.* С. 39.

он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет.⁷

Драматургическое напряжение усиливается в высказывании за счет диссонирующего «звучания» реплик Епиходова и вызванных им шумовых эффектов. Речь Епиходова замкнута в пространстве диалога Лопехина и Дуныши как сцена в сцене. Причем, Лопехин игнорирует присутствие Епиходова, а Дуныша комментирует увиденное и услышанное. Создается, таким образом, коллаж из трех относительно автономных партий, стыки между которыми либо обозначаются ремарками либо намеренно отсутствуют. Следует принять во внимание точку зрения Ищук-Фадеевой, которая утверждает, что «новая эстетика ремарки восходит не к Гоголю, признанному „отцу“ театра абсурда, а к Чехову. Таким образом, ремарка в чеховском театре оказывается полифункциональной: она указывает на несовпадение произнесенного и непроизнесенного слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создает знаменитое „подводное течение“».⁸ Упоминаемый во втором действии еврейский оркестр отзывается в ремарке к третьей; знаменитая тарантелла Норы, с которой, можно сказать, начинается эстетика нового театра, отзывается в плачущей и танцующей Варе.⁹ Ремарка становится знаком нарушения единства героя и драматического действия и, наконец, становится одним из средств выражения авторской позиции.

Обращает на себя внимание сквозной характер развития действия в чеховской пьесе, вполне соотносимый со сквозным движением в операх этого периода. В опере К. Дебюсси *Пеллеас и Мелизанда* сквозная сцена «становится основной структурной оперной „ячейкой“».¹⁰ Целостность музыкальной ткани сохраняется благодаря пластическому переинтонированию лаконичных лейтмотивов, что позволяет обнаружить внутреннее, «подводное» действие. В пьесе Чехова создается впечатление, что лейтмотив «сада» — единственное, что может заинтересовать и объединить в беседе героев. Проект Лопехина встречает отпор со стороны Раневской и Гаева. Обнаруживается, что они говорят о разных предметах. Для Лопехина настоящий сад — это всего лишь вишня, которая родится раз в два года, да и ту никто не покупает. Казалось бы, следующая за тем реплика Фирса *В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, ва-*

⁷ А. П. Чехов. Цит. произв. С. 198.

⁸ Н. И. Ищук-Фадеева. *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы* // Драма и театр. Сб. науч. тр. Тверь, 2001. Вып. II. С. 14.

⁹ Там же. С. 13.

¹⁰ Б. А. Ярустовский. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Кн. 1. М., 1971. С. 134.

ренье варили и, бывало...¹¹ опошляет, искажает мотив «сада» и не может быть услышана Раневской. Однако, нет. Ее заинтересовал способ сушения вишни. Но развитие мотива не завершается в этом полилоге. В реплике Пищика, адресованной Раневской, содержится пародийный перевертыш, сообщающий мотиву комический эффект.

Пищик (Любови Андреевне). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Любовь Андреевна. Крокодилов ела.

*Пищик. Вы подумайте...*¹²

И только Лопахин «вытягивает» на поверхность измененный до неузнаваемости мотив «сада», придавая ему пафос риторики (*и тогда вот вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...*).¹³ Проективное представление Лопахина, называющего «садом» будущее дачное хозяйство, сохраняет интонационную окраску мотива, хотя при этом и уничтожается сущность образного представления.

Исследователи чеховской драматургии отмечали родо-жанровую синтетичность как неотъемлемое свойство ее структуры. В частности, неоднократно рассматривалась музыкально-лирическая природа чеховского высказывания, сближающая его пьесы с лирическими драмами М. Метерлинка. Речь идет, прежде всего, о том, что в психологической драме преобладает драматургия переживаний, настроений, которые, переплетаясь, отталкиваясь, возможно, диссонируя, все же сливаются в едином «оркестровом звучании». Потому-то определяющим фактором инсценизации чеховских пьес становится их суггестивность.

Рассмотрим композиционную градацию как принцип построения полилога из II действия. Категоричность Лопахина, настаивающего на немедленном принятии решения, не находит адекватной реакции у окружающих, однако выстраивается вертикаль реплик, передающих нарастание раздражения (Раневскую раздражают сигары, Гаева – смех Яши и желание сыграть партию в бильярд). Сообщение Лопахина организует сквозную линию полилога и, наконец, герой вовлекается в русло переживаний Раневской. После ее реплики внимание Лопахина переключается на воспоминания Любови Андреевны о ее грехах. Своеобразным пародийным отражением признаний Раневской служит реплика Гаева: *Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах...* (Смеется).¹⁴

¹¹ А. П. Чехов. Цит произв. С. 206.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 220.

Имеет смысл, на наш взгляд, обратиться к особенностям контрапункта в пьесе *Вишневый сад*, понимая под этим термином «совместное, одновременное проведение двух или более тем (мелодий), ранее звучавших порознь».¹⁵ Основу полифонического письма Чехова составляет, по-видимому, подвижность контрапунктивных проведений речевых партий, их комбинаторика. Отмечаются, в связи с этим, некоторые рефлексy симметричных построений. Например, возвратность опорных слов, синтагм, целых высказываний в структуре полилога. Так, первый полилог из II действия начинается развернутой репликой Шарлотты, сообщающей о феномене своего существования и тотальной отчужденности (*А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю... Ничего не знаю... Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет*).¹⁶ Следует обмен репликами Епиходова и Дуняши, «опорным» словом в которых является упоминание о гитаре, которая в глазах Епиходова стала мандолиной (более привычным инструментом для его обывательского восприятия). Далее в полилог включается Яша, речевая партия которого отмечена признанием преимуществ пребывания за границей. Завершается полилог репликой Шарлотты, которая продолжает свое высказывание, будто бы оно не прерывалось. Целостный, заверченный характер реплике придает лейтмотив отчужденности: *Все одна, одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я, неизвестно*...¹⁷

Среди особенностей контрапункта чеховского полилога привлекает внимание полифония речевых пластов-высказываний, широко применяемая в послевагнеровской драматургии. Взаимодействие музыкальных пластов в операх К. Дебюсси и И. Стравинского создавало постоянное движение гармонии, элементы которой воспринимались как многоярусная смысловая вертикаль, каждый уровень которой имеет свой тембр и ритмическую окраску.

Динамика своеобразных пластов-полилогов в *Вишневом саде* усиливается к третьему действию. Каждый полилог отмечен ритмо-интонационным звучанием, тональной характеристикой. В нем каждый голос – материал для неслияния с другими голосами. Несмотря на внешнюю связанность реплик (по принципу вопрос – ответ), хотя она сохраняется не регулярно, звучание и смысловое восприятие каждого высказывания обнаруживает несоответствие предметного значения слов и того понимания, которое обнаруживается уже в последующей фразе. Особое функциональное значение приобрета-

¹⁵ Л. Л. Гервер. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX в.)*. М., 2001. С. 121.

¹⁶ А. П. Чехов. Цит. произв. С. 215.

¹⁷ Там же. С. 216.

ет план подтекста, который, по аналогии с разнотональной полифонией в операх А. Шёнберга, обретает самостоятельное звучание. Таким образом, в аккордовом построении сегмента высказывания улавливаются различные смыслы, наполняющие полилог оттенками интонаций. Например, сообщение Ани в третьем действии о каком-то старике, который *говорил, что вишневый сад уже продан сегодня* встречает ответную реакцию Любви Андреевны, внешняя озабоченность которой полностью снимается интонационным наполнением ответных реплик.

Любовь Андреевна. Я сейчас умру. Подите, Яша, узнайте, кому продано.

Яша. Да он давно ушел, старик-то. (Смеется).

Любовь Андреевна (с легкой досадой).

Ну, чему вы смеетесь? Чему рады?

Яша. Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья.¹⁸

Особое значение в ткани полилога приобретают диссонансы, напоминающие музыкальные синкопы: *Яша (едва удерживаясь от смеха). ...Епиходов бильярдный кий сломал! (уходит), Аня (смеясь). Петя с лестницы упал! (убегает)...*¹⁹ Диссонирующие пуанты смеха привлекли и внимание Вс. Мейерхольда, размышляющего о своеобразной музыкальной гармонии третьего действия: «Она содержит в себе: основную тоскующую мелодию с меняющимися настроениями в *pianissimo* и вспышками в *forte* (переживания Раневской) и фон – диссонирующий аккомпанемент – однотонное бряцание заходистого оркестра и пляска живых трупов (обыватели)...».²⁰

Горизонтальное построение чеховских полилогов создает эффект «застывшей звучности», наслаивающейся на новое высказывание. Так, серия полилогов, предвосхищающих появление Лопахина, купившего имение, напоминает несколько туров вальса, отделенных один от другого появлением Ани, Пищика, Епиходова, Вари. Появление Епиходова вносит в полилог состояние неловкости самого героя, которое условно переносится на интонационную окраску следующего полилога, отмеченного приходом Вари. Усиление эмоционального фона создает неприятие Епиходова в категорических репликах Вари: *Двадцать два несчастья! Чтобы духу твоего здесь не было! Чтобы глаза мои тебя не видели!*²¹

¹⁸ Там же. С. 236.

¹⁹ Там же.

²⁰ Вс. Э. Мейерхольд. *Театр (к истории и технике)* // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 144.

²¹ А. П. Чехов. Цит. произв. С. 238.

Заслуживает внимания и контрапункт просодии в структуре полилогов. Например, отделение реплики с двух сторон паузами создает эффект ее зависания, что, безусловно, влияет на темпоритм высказывания.

Пауза.

Вы читали Бокля?

Пауза.²²

В начале четвертого действия предложение Лопехина выпить на прощание встречает реакцию нависающего неприятия, отмеченную двумя паузами, заставившими его сменить тему.

Лопехин. Восемь рублей бутылка.

Пауза.

Холодно здесь чертовски.²³

По наблюдениям С. Н. Кузнецова, паузы в чеховских пьесах «...обнажают эмоцию лица или группы лиц», воспринимаются «...как признак опущенного потока ассоциаций либо посторонних в рамках диалога мыслей персонажа», выполняют характерологическую, сюжетно-композиционную, стилистическую функции, а также определяют темпоритм драматического действия и отдельных высказываний.²⁴

По-видимому, обилие пауз во втором и четвертом действиях свидетельствует о психологическом напряжении, недосказанности реплик, изменчивости состояния персонажей. Единственная пауза в третьем действии, следующая после слов Лопехина «Я купил», условно отделяет прошлое героев от настоящего. Она как бы возвращает им ощущение времени. Лопехину же пауза помогает осознать произошедшее.

Нам думается, что в психологической драме (как литературной, так и музыкальной) пауза становится заметным фактором экспрессии, что распространяется и на характер высказывания, и на драматургию пьесы в целом. Не случайно «о красноречивости тишины» в опере Дебюсси *Пеллеас и Мелизанда* критики писали как о важнейшем средстве художественной выразительности.²⁵ Таким образом, некоторая общность типов контрапункта в музыкальной драме рубежа столетий и в пьесе Чехова *Вишневый сад* позволяет сделать вывод об усложнении полифонизма полилогов, который становится мощным средством драматургии и важнейшим принципом художественного мышления.

²² Там же. С. 216.

²³ Там же. С. 243.

²⁴ С. Н. Кузнецов. *О функциях ремарки в чеховской драме* // «Русская литература». 1985. № 1. С. 147–149.

²⁵ С. Яроцкий. *Дебюсси, импрессионизм и символизм*. М., 1978. С. 209.

ПРОБЛЕМА ИКОНОПИСИ И ЖИВОПИСИ
В ПОВЕСТИ И. С. ШМЕЛЕВА *НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША*

Валерий Лепяхин

(Lepahin Valerij, Szeged)

В 1878 году, когда будущему писателю было пять лет, на всю Россию прославилась икона Божией Матери *Неупиваемая Чаша*, а через сорок лет известный писатель Иван Шмелев издал повесть, посвященную этому чудотворному образу. Произведение было опубликовано сначала в Симферополе (1919), а затем в Москве (1922). Автор иконы *Неупиваемая Чаша*, как и большинства других чудотворных икон, неизвестен, и писатель в своем произведении задался целью художественно воскресить жизнь этого мастера. Шмелев пишет лирическую историю жизни, любви и трудов крепостного иконописца и живописца Ильи Шаронова.

Действие повести происходит в первой половине XIX века. Илья Шаронов – сын сельского маляра, крепостного Терентия. С малолетства он помогает отцу в малярных делах, а скоро у него проявляется любовь к рисованию и большие способности ко всякому художеству. Барин посылает его учиться живописи в Германию и Италию. По возвращении оттуда Илья расписывает новый храм в родном селе Ляпуновке. Важнейшим сюжетным поворотом повести становится его любовь к молодой барыне Анастасии, прекрасный портрет которой он создает. Вместе с портретом он пишет икону *Неупиваемая Чаша*. На этой иконе он придает Богородице черты своей возлюбленной. После неожиданной кончины барыни он скоро умирает совсем молодым, икону дописывают и ставят в монастырском храме, и она становится чудотворной. Таков вкратце сюжет повести.

Имя и фамилия главного героя повести говорящие. Илья в переводе значит «крепость Господня». А герой Шмелева отличается редкостной личной чистотой, как душевной, так и телесной. Можно отметить, что церковь в Ляпуновке освящена также в честь пророка Ильи. Фамилию же художника можно возвести к древнерусскому слову «шбры», т. е. краски. Наконец, нельзя не обратить внимания на имя отца Ильи – маляра по профессии. Терентий в переводе с греческого значит «полирующий», «растирающий». Итак, крепостильное имя Илья относится к личности героя и указывает на его набожность и верность Богу, что многократно в разных эпизодах повести подтверждается писателем, а фамилия Ильи говорит о его призвании, профессии, что усилено и именем отца – отчеством героя.

В художественной биографии крепостного иконописца и художника Ильи Шаронова можно обнаружить немало житийных черт, что естественно, поскольку Шмелев изображает прежде всего иконописца.¹ Как говорит писатель, Илья рос «у Божья глаза» на скотном дворе с телятами, поскольку мать его умерла, а отцу было не до него. Все опасности детского возраста благополучно миновали, ибо, как еще раз подчеркивает писатель, «Божий глаз сохранял». ² Позже мотив особого покровительства Божия, даже избранничества, возникает опять: Арефий называет его «чудом Божиим», а монахини монастыря утверждают: «Благодать Божия на нем... произволение!»

Откровенно житийный мотив введен Шмелевым при описании плотских искушений Ильи. В двенадцать лет он стал прислуживать барину, которого народ прозвал Жеребцом. У барина был целый гарем, в котором были и недоростки, были и особо приготовленные для этого опытные девки. Барин заставлял Илью ходить нагим и «делать разные непотребства». И все это со стыдом и слезами перетерпел Илья, оставшись чист душой и телом. Позже уже в более зрелом возрасте ему было послано еще одно искушение. Любовница барина Зойка заперлась с ним в спальне и обнаженная соблазняла его. Илья понял, что это бесовское искушение. Он встал на колени, помолился прп. Иоанну Киевскому,³ а потом, взяв из камина головешку, ткнул в грудь блудницы. Расхождение с известными житиями здесь только в том, что святые при плотских искушениях причиняли боль себе: или огнем, или каким-либо орудием.⁴ После этого барин повез Зойку на ярмарку в Киев, а там она

¹ Впервые житийность биографии героя повести отмечена О. А. Комковым (см. О. А. Комков. *Образ иконописца в русской художественной традиции («Запечатленный Ангел» Н. С. Лескова и «Неупиваемая Чаша» И. С. Шмелева)* // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2001. № 1. С. 128.

² Шмелев даже в этой детали «иконографичен», ведь «глаз Божий» составляет часть композиции некоторых икон, преимущественно поздних – конца XVII–XVIII веков.

³ Характерно, что Илья обратился с молитвой к прп. Иоанну Многоотрпеливому, которому посвящена отдельная глава в Киево-Печерском патерике (слово 29). Иоанн более тридцати лет боролся с плотской страстью, носил вериги и даже закапывал себя в землю, но ничего не помогало. Исцелился же он от мощей прп. Моисея Угрина, также много претерпевшего по причине блудного искушения от хозяйки-полячки (ПЛДР. Т. 2. С. 539–542). Житие прп. Моисея составляет следующую главу Киево-Печерского патерика (ПЛДР. Т. 2. С. 543–554).

⁴ Такой эпизод встречается в повести Льва Толстого *Отец Сергей*. Вероятно, основой для Толстого послужило житие прп. Мартиниана (V в.) и *Древний патерик*. В житии прп. Мартиниана рассказывается, что при искушении преподобный внес в келию хворост, поджег его и встал на огонь. Искушавшая его женщина по имени Зоя (вспомним здесь Зойку Шмелева), потрясенная виденным, ушла в монастырь и впоследствии прославлена как святая (*Жития святых*. Т. 6. М., 1905. С. 256–273). А *Древний патерик* рассказывает, что при подобном искушении старец жег себе пальцы на свече (*Древний патерик*. М., 1899. С. 85–87).

пропала. И здесь в повести снова возникает киевский мотив: по молитвам к киевскому святому Господь убирает искушение в лице Зойки и именно в *Киеве*.

После этого и барин совсем переменялся. Он приказал сшить себе власяницу, становился коленями на крупу с солью и молился. Илью он заставлял читать себе Псалтырь. Тогда и Илья попросил себе власяницу, и начали они вместе подвижничать. Только на две недели хватило барина, но опыт подвижничества и ношения власяницы у Ильи остался.

Житийность истории Ильи подчеркивается Шмелевым и позже. Уже в Италии, будучи уже юношей, а не подростком, Илья продолжает вести целомудренную жизнь. В то время он был красив и статен, но не пил вина с товарищами и не провожал девушек, за что последние на него обижались, а товарищи прозвали его «девочкой».

Но в своеобразном «житии» Ильи Шаронова Шмелевым отмечены не только плотские, но и другие искушения, которые претерпел иконописец. Когда Илья закончил обучение в Италии у мастера Терминелли, тот «искушал» его деньгами и славой, предлагая остаться навсегда в Италии, обещая высокую плату, работу в паре с ним, с Терминелли, и предсказывая, что не за горами то время, когда Илью пригласят писать портрет самого папы римского. И это искушение выдержал Илья: он, крепостной человек, вернулся из свободной страны к барину.

К житийным мотивам надо отнести молитву, к которой часто прибегает Илья, с детства любивший молиться. Первым самовольным поступком крепостного мальчика было тайное бегство из барского дома в Высоко-Владычный монастырь, чтобы помолиться Богу, чтобы припасть к украшенной золотом, лентами и пушистыми георгинами иконе Божией Матери.⁵ К житийному мотиву можно отнести и появление в тот момент старушки-монахини, которая утешила Илью, дала ему краткую молитовку к Богородице («Защити-оборони Пречистая»), помолилась вместе с ним, дала просфору, перекрестила и проводила домой. И вообще монастырь сыграл в жизни шмелевского героя заметнейшее место, вплоть до того, что и написанная им икона осталась в монастыре.⁶

Молитва помогает герою чисто перенести постыдные зрелища в барском доме; молитвою он избегает блудного искушения от Зойки; с молитвой он покидает родную Ляпуновку, потратив последнюю ночь на то, чтобы сбежать в монастырь и отстоять утренью; и в путь он отправляется только после

⁵ *Кротко играло солнце в позолоте икон, тихо теплились алые огоньки лампад*, — пишет Шмелев, вслед за Достоевским и Толстым отмечая редкое сочетание солнечного света и теплых неярких огоньков лампад на ризах икон (И. С. Шмелев. *Повести и рассказы*. С. 263).

⁶ *Всегда ему была от монастыря радость*, — замечает писатель. (Там же. С. 293).

молебна, заказанного барином уже в самой Ляпуновке. Цель отъезда Ильи косвенно связана также с молитвой. Барин обещает крестьянам: после возвращения Илья распишет новую церковь и «будете веселей *молиться*». Также с молитвой Илья решает остаться ли ему в Италии или вернуться домой, а значит в крепостное состояние. На берегу Тибра он находит маленькую церковь и там перед «Богоматерью в нише» (вероятно, имеется в виду статуя) молитвенно вопрошает, надо ли ему возвращаться. И – что очень важно для житийного духа произведения – Илья не раз получает ясные ответы на свои молитвы-прошения или же обретает конкретную помощь. Шмелев отдельно отмечает детскую чистоту и народную простоту молитвы своего героя, который молился так, как научили его скотница Агафья, старушка-монахиня в монастыре и иконник Арефий. Илья с постоянной молитвой живет, пишет иконы. «Красуйся, ликуй и радуйся, Иерусалиме!» он поет не только во время писания икон, но даже во сне, поет и по дороге домой из Италии, предчувствуя начало росписи новой церкви в Ляпуновке.⁷ Шмелев не забывает и такую важную составляющую жития святого, как пост. Когда Илья приступил к написанию портрета Анастасии и иконы *Неупиваемой Чашы*, он не прикасался к пище, и только кусок хлеба и кружка воды поддерживали его силы.⁸

К влиянию житийного канона можно отнести несколько видений-снов, которых удостаивается у Шмелева его герой. Первое видение ему было во время работы с артелью Арефия: *Еще когда цвели яблони, в первые дни работы, вышел Илья из караулки на восходе солнца. Весь белый был сад, в слабом свете просыпающегося солнца, и хорошо пели птицы. Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья от радости. Стал на колени в траве и помолился по-утреннему, как знал: учила его скотница Агафья. А когда кончил молитву, услышал тихий голос: «Илья!» И увидел белое видение, как мыльная пена или крутящаяся вода на мельнице. Один миг было ему это видение, но узрел он будто глядевшие на него глаза... В страхе приник он к траве и лежал долго. Илью поразили эти глаза – такие, каких ни у кого нет, будто и во весь сад глаза, светленькие, а через них видно, как он рассказывал Арефию. Смысл этого видения Илья в ту пору не понял, но положил в сердце своем – служить Богу.*⁹

Второе видение было дано Илье уже после возвращения из Италии и росписи сельского храма: *Миг один вскинул Илья глазами и в страхе и радости несказанной узнал глянувшие в него глаза. Были они в полнеба, светлые, как лучи зари, радостно опаляющие душу. Таких ни у кого не бывает. На миг*

⁷ См. И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 276, 277.

⁸ Там же. С. 299.

⁹ Там же. С. 265.

блеснули они тихой зарницей и погасли.¹⁰ На этот раз Илья «почуял» и понял: *Вот красота Господня*. И также понял Илья, как *неистощимо богат он и какую имеет силу*. Это второе видение становится прологом к финалу повести: к написанию знаменитого на всю округу овального портрета барыни с очами, явленными в двух видениях, а также иконы Богородицы *Неупиваемая Чаша* с ликом возлюбленной и теми же глазами.

Еще один ностальгический сон-видение посетил Илью в Италии. Писатель следующим образом рассказывает об этом: *Увидал (Илья – В. Л.) Высоко-Владычний монастырь с садами, будто смотрит с горы, от леса. Выходит народ из монастыря с хоругвями. Тогда спустился Илья с горы, и пошел с народом, и пел пасхальное. Потом за старой иконой прошел в собор – и не стало народу. И увидел Илья с трепетом голые стены с осыпающейся на глазах известкой, кучи мусора на земле и гнезда икон, – мерзость и запустение.*¹¹ Заплакал Илья и сказал в горе: «Господи, кто же это?» Но не получил ответа. Тогда поднял он лицо свое к Богу Саваофу и увидел на зыбкой дощечке незнаемого старца с кистью. Спросил его: «Кто так надругался над святыней?» Сказал старец: «Иди, Илья! Не надругался никто, а новую роспись делаем, по слову Господню». Тогда подумал Илья, что надо взять кисти и палитру и сказать, что надо Арефия на работу, а то мало... И запел радостно: *Красуйся, ликуй и радуйся!*¹² В этом сно-видении главного героя можно отметить несколько важных моментов: именно монастырь призывает Илью вернуться; он входит в храм вслед за старой известной ему с детства иконой, но в одиночестве; в соборе нет икон, лишь пустые гнезда иконостаса смотрят на него; отвечает ему икона неизвестного старца с кистью, по всей видимости иконописца; иконописец толкует Илье это видение: надо вернуться, чтобы расписать храм; Илья во сне сразу же думает о своем учителе Арефии; наконец, и в начале, и конце видения звучит **пасхальный** мотив: сначала Илья вместе с народом поет **что-то пасхальное**, а в конце пасхальное **конкретное** – «Красуйся, ликуй...» Этот пасхальный мотив создает рамочную композицию «видения».

На протяжении всей повести заметную роль в жизни Ильи играют иконы. Илья любил крестный ход с чудотворным образом Богородицы, и когда в Высоко-Владычнем монастыре выносили из собора чудотворную икону, вместе с народом валился под нее, проползал под ней, бывало, до трех раз. И

¹⁰ Там же. С. 285.

¹¹ Здесь невольно вспоминаются известные строки Гоголя: «Иконы вынесли из храма – и храм уже не храм; летучие мыши и злые духи обитают в нем» (Н. В. Гоголь. *Собр. соч. в 9 т.* Т. 6. С. 181).

¹² И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 276.

до самой смерти Ильи, подчеркивает Шмелев, помнил *пушистые георгины на образах*. В монастыре, куда он пришел к Арефию, ему нравятся благолепная тишина и *святые на стенах лики*. Он любил смотреть, как *кротко играло солнце в позолоте икон*. И в Италии тоска по родине у Ильи связана с иконами: *Белую церковь видел Илья за тысячи верст, и не манили его богатые, в небо тянувшиеся соборы. Закутку в церкви своей помнил Илья, побитую жестяную купель и выцелованные понизу дощатые иконы в полинялых лентях*.¹³ Герой Шмелева отмечает белый цвет храма, называет его «своим» (и потому, что он на родине, и потому что освящен в честь пророка Илии), упоминает купель, в которой крестили все село, в том числе и Илью,¹⁴ и зацелованные, потертые губами иконы. Монастырскую чудотворную икону он увидел в пророческом сне, когда решал, оставаться ли ему в Италии или вернуться. Именно благодаря видению, связанному с иконами (пустой храм с зияющими глазницами иконостаса), он всерьез решил отказаться от почетной работы, предложенной его итальянским учителем Терминелли.

Вернувшись в село, Илья пошел в монастырь на празднование Рождества Богородицы. Заглянул он и на ярмарку, раскинувшуюся под монастырем. Там он по-новому видит иконы: *Яркой фольгой и лаком резал глаз торговый «святой» товар из-под Хулуя, рядками смотрели одинаковые: Миколы, Казанские, Рождества...*¹⁵ В этом описании нельзя не заметить взгляда свысока, взгляда художника, прошедшего школу живописи в Италии, что подчеркнуто и внешним участием Ильи в крестном ходе: он смотрит на то, как народ пролезает под чудотворной иконой, но сам остается в стороне; детское отношение к иконе исчезло.¹⁶ Но все же нельзя сказать, что Илья совсем потерял православный вкус к иконе. Позже, перед тем, как приступить к написанию

¹³ Там же. С. 275–276.

¹⁴ Здесь в связи с ситуацией, в которой находится шмелевский герой, вспоминается народная мудрость: «Где родился (крестился), там и пригодился».

¹⁵ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 293.

¹⁶ Мало того, в Илье просыпаются ностальгические чувства. Наблюдая крестный ход, он думает о подобных шествиях в Италии: *Вспомнилось ему, как за морями носили на палках белые статуи, шли чинно монахи, опоясанные веревками, и выпускались – взлетали белые голуби... И пожалел, зачем не остался там: там светлее* (И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 294–295). В этом воспоминании скрыто два противопоставления: там белое, светлое, здесь – темное, грязное (белые статуи там и темные иконы здесь, белые голуби там и темный народ здесь, который к тому же валится в грязь под икону), там чинно, здесь сутолока и давка. В целом католических мотивов в повести немного, но они заметны и характерны. Отметим еще два: в Италии Илья молится перед статуей Мадонны и слышит от нее возглас: *Pax vobiscum!* (мир вам!), а во втором видении, бывшем уже после росписи церкви в Ляпуновке, Илья слышит звуками величественного хора, белые лилии в далеких садах и чувствует радость св. Цецилии, «покинутой за морями». (Там же. С. 285).

знаменитого овального портрета барыни, Илья молится ночью перед старой иконкой *черной, без лика, после отца оставшейся*.¹⁷ Характерно также, что Илья признался самому себе в своей любви к Анастасии, когда она везла цветы для чудотворной иконы. Названные житийные мотивы выявляют перед читателем важнейшие черты Ильи Шаронова, как личности.

Наряду с житийными мотивами в повести Шмелева последовательно проведено сопоставление и противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца, иконы и картины, на которых строится характеристика художественного сознания героя. Еще в отроческом возрасте Илья познакомился с профессиональными иконописцами, руководитель которых Арефий стал его наставником. Обучаясь писать иконы, Илья делает быстрые успехи, причем его иконы настолько хороши, что Арефий пророчит: из Ильи получится «другой Рублев». Но при окончании росписи собора герой Шмелева, лишь вчера начавший писать иконы, неосознанно бунтует против иконописи. В дар своему учителю он пишет иконку его святого покровителя – прп. Арефы Печерского (XII в.). Этой иконкой он как бы хочет снять мучающие его вопросы или наоборот: громко и открыто задать их. Поэтому лик святого он берет у Арефия-иконописца, т. е. «мужика», и глаза ему пишет не строгие, как на иконах, а радостные и веселые, даже сияющие; все же остальное на иконе прописывает в полном согласии с «уставным ликописанием», как и учил его Арефий. Как же реагируют иконописцы? Мастера лишь «посмеялись»: **живой Арефий!** Это вся реакция. Диковинкой показалась им эта «икона». Сам же старый мастер – в смущении: конечно, по-человечески он рад подарку любимого ученика, образец даже вызывает у него слезы, но, оставаясь прежде всего иконописцем и искренне сознавая себя грешным человеком, он не может принять такого новаторства (хотя иконку, конечно, принимает). Первое возражение Арефия: как можно меня **грешного** написать в виде **святого**. Второе возражение можно считать и оправданием произведения Ильи: это не **икона**, а **церковный портрет**, т. е. портрет, стилизованный под икону.

Здесь Шмелев ставит проблему соотношения иконы и портрета: является ли икона портретом? Первый ответ – нет, не является. Икона есть **моленный образ** Спасителя, Богородицы, святого. Портретное сходство с изображаемым святым в иконе всегда остается на втором плане. Перед иконописцем стоит более сложная задача, чем портретное сходство; перед ним стоит сверхзадача: изобразить новое тело святого, «тело духовное» (1 Кор. 15:40,44), в котором святой пребывает в Царстве Небесном. Это тело преображенное благодатью Святого Духа, такое тело, в котором явлены во всей их чистоте и образ

¹⁷ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 298.

Божий и Богоподобие, утерянное в грехопадении. Но на поставленный выше вопрос возможен и другой ответ: в определенном смысле икона является портретом, она изображает святого так, что мы и без надписания чаще всего можем его узнать. Итак, в иконе должны быть явлены прежде всего **соборные** черты святости и вместе с ними **личностные** черты изображенного святого. Илья же написал **портрет**, пусть и стилизованный. И Арефий, увидев эту икону, ставит однозначный «диагноз»: *Не с нами тебе, Илья...* Не с нами, — значит не с иконописцами. Арефий первым понял природу дарования и призвания Ильи: его ученик должен стать живописцем, а не иконописцем. Профессиональный **иконописец**, который всю жизнь отдал своему делу, увидел в юноше прирожденного **живописца** и предсказал ему плавание по большому морю: один раз в изыскательном, а второй раз в сослагательном наклонении (плавать **бы** тебе). Большим же морем Арефий назвал все пространство живописи, которая не знает берегов, не знает и не признает церковного канона в той его форме, какая свойственна иконописи. Косвенно Шмелев здесь указал на принципиальное отличие иконописи от религиозной живописи. На этом расстанутся мастер-иконник Арефий и будущий живописец Илья Шаронов.

После «иконопортрета» прп. Арефия и ухода иконной артели Илья продолжает свои опыты подобного рода. Вернувшись из монастыря к барину в Ляпуновку, он продолжает писать иконы, но никак не может и не хочет бороться в себе талант живописца и портретиста, отказаться от желания придать святым сходство с конкретными людьми: он пишет отцу икону его покровителя мученика Терентия, а лик у святого — отцовский;¹⁸ он изображает преподобную Марию Египетскую в пещере, а похожа она на баринову любовницу Зойку, которая и самого Илью едва не ввела в грех; он пишет известного мучителя христиан императора Диоклетиана на троне, а похож он как две капли воды на барина. Владелец Ляпуновки, случайно увидев это художество своего крепостного, восхитился портретным сходством и живописным талантом Ильи и не пожалел денег. Так Илья, благодаря этим «иконам», попадает на учебу в Германию и Италию.

В общей сложности шмелевский герой проводит в ученических трудах в Дрездене у русского художника и в Италии у «ватиканского мастера» Терминелли четыре года. Он знакомится с искусством Леонардо и Микельанджело, Тициана и Рубенса, Рафаэля и Тинторетто. В конце учебы он пишет

¹⁸ Стоит привести реакцию барина на это произведение дословно: *Ты, дурак, и не понимаешь, что ты ге-ний! Но ты и негодяй за то, что во святого мученика Терентия Терёшку пьяницу произвел!* Здесь интересна перестановка местами святого и мужаика: Илья не мученика Терентия изобразил в виде мужаика (и пьяницы), а грешного мужаика изобразил как святого, как бы возвел в святого.

образ св. Цецилии, который признали одним из лучших ее изображений в Италии, а Терминелли отметил: сразу видно, что она **святая**. Преодолев искушение богатством и славой, он возвращается в родное село молодым человеком, уже профессионально владеющим кистью. На родине он не забывает чужеземную науку: по просьбе барина Илья пишет икону вмц. Анастасии, святой покровительницы барыни, но изображает ее «не уставно», как он сам признает, а по-новому – с белой лилией в руке, как написана св. Цецилия в Миланском соборе.

Когда наступает время отдать долг платившему за учебу барину и расписать церковь в Ляпуновке, молодой художник с удовольствием берется за храмовую роспись. Но тут с еще большей силой, чем прежде, до учебы, проявились его живописные склонности и желание радовать людей радостными ликами. Приходит в храм дьячок Капельюга, учивший в свое время Илью читать, и замечает: *По-новому, Илья, пишешь. Красиво, а строгости-то нету*. Заходит и заказчик-барин, этот хвалит: *Важно! Самая итальянская работа*. Из этих двух замечаний становится ясно, что шмелевский герой забыл науку Арефия и пишет в новой манере, которую еще с XVII века называли по ее характеру «живоподобием», а по источнику, оказавшему влияние, – «фряжской», т. е. итальянской. Дьячку Капельюге он объясняет: *Радовать хочу вас, вот и пишу веселых* (святых – В. Л.).¹⁹ В стенной росписи все святые у Ильи были в цветах и винограде, они *глядели и звали лаской*, ступали *по белым лилиям, под золотым виноградом*. Эта часть росписей Ильи, как можно понять по словам Шмелева, ориентировала зрителя скорее на земной рай, а не на небесный, не на горний Иерусалим.

В росписи были и другие новшества. На западной стене храма Илья в соответствии с древними канонами помещает *Страшный Суд*. Но молодой мастер вносит в традиционный сюжет свое разумение, вводит в него социальные мотивы: со скорбными ликами идут у него в ад сильные мира сего, а «нищие духом, плакавшие и смиренные» с веселыми лицами шествуют в рай. И позже гости усадьбы удивлялись на фреску, изображающую шествующих в рай: *деревенские лица, чуть ли не в зипунах*.²⁰ При этом шествуют они «радостно».²¹ Шмелев так описывает это шествие: *Шли они в разноразличной толпе несметной, и, затерявшиеся в веренице светлой, ведомые Илье: и маляр*

¹⁹ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 283.

²⁰ Там же. С. 255. Искусствоведы многократно обращали внимание на то, что на фреске *Страшного Суда* Андрея Рублева во владимирском Успенском соборе шествующие в рай изображены со светлыми даже радостными ликами. И там это понятно и оправдано: они полны радостного предчувствия встречи с Богом.

²¹ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 284.

*Терёшка, (отец Ильи – В. Л.) и Спиридоша-повар, и утонувший в выгребной яме Архипка-плотник, и кривая Любка, и глуповатая Сафо-Сонька, и живописный мастер Арефий [...] многое множество.*²² В таком понимании святости сказалось, на наш взгляд, свойственное народу и отчасти либерально-демократической интеллигенции наивное убеждение в том, что бедность, нищета сами по себе являются как бы «пропуском в рай». Фольклор, а также так называемая демократическая сатира, дают немало примеров такого отношения к бедности и беднякам. Вероятно, в некоторой степени это убеждение разделял и Шмелев, поэтому его Илья и посылает в рай без разбора всех своих знакомых крепостных – как девок, так и мужиков, даже тех, которые никак не заслуживают этого. Однако, церковный народ в Ляпуновке не оценил труды Ильи. Он сам с горечью признает: *Расписал им церковь, а никому и не нужно.*²³ Не помогло ни то, что у всех радостные лики, ни то, что среди шествовавших в рай многие могли узнать себя. И сам Илья не испытал полной радости от своей работы.

Закончив работу в родном селе Илья сам предложил расписать снаружи южную стену монастырского храма. В обители согласились с радостью. *А через месяц, – восхищается работой своего героя Шмелев, – молодой Георгий на белом коне победно разил поганого змея в броне, с головой как бы человека. Дивно прекрасен был юный Георгий – не мужеского и не женского лика, – а как Ангел в образе человека, с бледным ликом и синими глазами-звездами. Так был прекрасен, что послушницы подолгу простаивали у той стены и стали видеть во сне... И пошло молвой по округе, что на монастырской стене – живой Георгий и даже движет глазами.*²⁴ И в этом отрывке Шмелев с сочувствием подчеркивает живоподобную манеру письма своего героя. «Бледный лик» и «синие глаза-звезды» – приметы совсем не иконного письма, а скорее искусства серебряного века; они заставляют вспомнить не икону, а некоторые произведения, например, Врубеля. Как бы ни был прекрасен, с мирской точки зрения, изображенный Ильей Георгий Победоносец, он написан, как явствует из отрывка, натуралистично, настоящие же икона и фреска чуждаются «живости», натурализма,²⁵ психологизма и внешней красоты. И уж совсем сом-

²² Там же. С. 284.

²³ Там же. С. 291–292.

²⁴ Там же. С. 291. Этот художественный эффект, когда глаза изображенного на иконе или портрете как бы движутся вслед за зрителем, можно наблюдать довольно часто, и он не раз описан искусствоведами.

²⁵ Характерно, что змею Илья пририсовал голову старого барина Жеребца, в непотребствах которого он был вынужден участвовать в детстве. И здесь перед нами интересное противоречие: по замыслу художника в лице Жеребца св. Георгий поражает блудный грех, но лик

нительная рекомендация фрески – ее не молитвенная притягательность для послушниц. То, что они подолгу простаивали перед ней, видели ее во сне, говорит только о том, что изображенный Ильей Георгий вызывает у зрителя **душевные** чувства любования, восхищения, даже тонкой чувственности, в которых нет духовной трезвости, и нет молитвы ко святому великомученику. Попросту говоря, роспись не выполняет своего главного задания, своей душевностью и эстетизмом она «работает» даже против своего молитвенного призвания и скорее вводит в искушение, чем удаляет и избавляет от него.

Новый сюжетный поворот в повести Шмелева – тайная любовь Ильи к молодой барыне Анастасии с лицом *еще никем не написанной Мадонны* и синими глазами, льющими «неиспиаемую» радость и святое сияние. Это те самые глаза, которые ранее, еще до знакомства с Анастасией, дважды озаряли его в видении. По просьбе барина он пишет живописный портрет барыни в овальной раме. Согласно сюжету повести Илья написал гениальный портрет, который позже называли *второй неразгаданной Моной Лизой*. Все обращают внимание на необыкновенные синие глаза и на радость в лице, на *тихий восторг просыпающейся женщины*, называют ее *радостной королевой-девочкой*, но вместе с тем замечают в уголках губ *горечь и затаившееся страдание*.²⁶

Вместе с портретом на заранее заготовленной доске молодой художник тайно создает икону Богородицы, на которую переносит девственно чистый «нездешний лик» барыни. Перед кончиной Илья завещал икону монастырю. Шмелев следующим образом описывает это произведение своего героя и реакцию первых зрителей: *Приказал Илья снять покрывало, и увидели все Святую с золотой чашей. Лик Богоматери был у нее – дивно-прекрасный! – снежно-белый убрус, осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и «поражающие» – показалось дьячку – глаза. Подивился Каплюга, почему без Младенца писана, не уставно, но смотрел и не мог отвести взора. И совсем убогий, полунемой, кривоногий скотник Степашка смотрел и сказал – радостная*.²⁷ Называлась эта икона у Ильи – *Неупиваемая Чаша*.

Здесь надо сделать небольшое отступление и коротко рассказать об **исторической** серпуховской чудотворной иконе с таким названием. Один отставной солдат страдал недугом винопития. По причине непомерного пьянства у него отнялись ноги. Но Бог не оставил падшего, и однажды во сне бывший солдат увидел благолепного старца, повелевшего ему отправиться в го-

великомученика по-мужски привлекателен для молодых послушниц, он вызывает у них чувственные мечтания, т. е. две части одной композиции по своему содержанию и воздействию на зрителя находятся в оппозиции друг к другу.

²⁶ Там же. С. 254.

²⁷ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 303.

род Серпухов, в монастырь Пресвятой Богородицы и отслужить молебен перед иконой Божией Матери *Неупиваемая Чаша*, чтобы исцелиться. И вот едва ли не на четвереньках несчастный из Тульской губернии отправляется в Серпухов. В монастыре он попросил отслужить молебен перед иконой *Неупиваемая Чаша*, но о такой иконе в монастыре никто не слышал. В проходе между храмом и ризницей висела потемневшая, преданная забвению икона. И тогда кому-то из благочестивых людей Господь послал счастливую мысль: не есть ли это тот самый образ, о котором рассказывает солдат. С удивлением на обратной стороне темной иконы обнаружили надпись: *Неупиваемая Чаша*. После молебна перед образом отставной солдат исцелился от двух недугов: и от болезни ног, и от страсти пьянства. Случилось это в 1878 году. Весть о новоявленной чудотворной иконе разнеслась по всей округе, а затем и по всей России. Страдающие недугом пьянства, их матери, жены и близкие потекли нескончаемым потоком в Серпухов к чудотворной иконе, чтобы вознести молитвы об исцелении от тяжкого и постыдного недуга.²⁸

Композиция явленной Серпуховской чудотворной иконы в общих чертах напоминает иконографию образа Божией Матери *Знамение* (тип *Оранта*). Богоматерь изображается с воздетыми в молении руками, поясное же изображение Младенца пишется не в мандорле, как на иконе *Знамение*, а в евхаристической чаше, стоящей на престоле перед Богородицей.²⁹

Герой Шмелева изменяет композицию реальной иконы и тем самым вносит свое понимание в иконографию и богословское значение образа. В монастыре, естественно, не без смущения подивились непривычной иконогра-

²⁸ См. Сказание об иконе Божией Матери «Неупиваемая Чаша». Как молиться об исцелении от недуга пьянства. Чебоксары, 1994.

²⁹ Иконография образа восходит к прославленной иконе Богоматери, явившейся в 304 году в городе Никее – месте проведения двух Вселенских Соборов. История ее вкратце такова. Во время осады города один из его жителей и защитников, некий Константин, в порыве неразумного гнева разбил икону Божией Матери камнем. Ночью во сне этому человеку явилась Богородица и предупредила об ожидающем его наказании. Но кошунник не покаялся, а на следующий день, когда он взобрался на стену для отражения атак неприятеля, вражеский камень сразил его в голову. Об этом чуде было рассказано на одном из заседаний I Вселенского Собора, и было постановлено воспевать перед чудотворною иконою – в соответствии с ее иконографией – *Бысть чрево Твое святая трапеза* (см. Сказания о чудотворных иконах Богоматери и Ея милостях роду человеческому. С. 324). Можно отметить такие отличия между *Неупиваемой Чашей* и ее древним прототипом. На Никейской иконе голова Богоматери немного склонена влево, на Серпуховской она смотрит прямо на молящихся; на древней иконе левая рука Младенца опущена в чашу, правая благословляет народ, на новоявленной же – Младенец изображен как и Богородительница с воздетыми дланями; на первой иконе возле чаши на столике изображается держава, на второй – ее не пишут. Как можно видеть, расхождения в иконографии двух икон довольно заметны и символически значимы.

фии – Богоматерь с чашей, но без Младенца. Однако приняли предсмертный дар Ильи, а один иеромонах даже нашел объяснение новшеству: *Чаша сия и есть Младенец. Писали древние христиане знаком: писали Рыбу и Дверь, и Лозу Виноградную, – знамение сокровенное от злых.*³⁰ Икону освятили, но поставили все же не в храме, а в трапезной.³¹

На иконе Ильи всех особенно поражают синие *невиданные глаза, как свет живой и неопишимо радостный лик*, – то, к чему и стремился Илья в своем произведении. Икона Богоматери скоро начинает являться во сне сестрам обители, эти явления записывают. Не заставило себя ждать и явное чудо. Больной отставной солдат приходит в монастырь.³² Только идет он у Шмелева не из Ефремовского уезда Тульской губернии, как в Сказании об иконе, а возвращается домой после Севастопольской кампании. Значит, писатель сдвигает первое чудо исцеления на тридцать лет вглубь истории и относит его не к 1878 году, а ко второй половине 50-х годов. Шмелев дает ему, безымянному, имя – Мартын Кораблев. Ничего не сказано у Шмелева и о пьянственной страсти солдата. И вот является Мартыну во сне икона Пресвятой Девы с Золотой Чашей, любовно повелевает перенести образ в соборный храм, отслужить водосвятный молебен и обещает исцеление.

После свершившегося чуда в монастырь прибывает архиерей. Он также долго не может отвести глаз от радостного лика Богоматери и следующими словами одобряет икону: *Не по уставу писано; но выражение великого Смысла явно.* Архиерей повелевает своему мастеру *до лика не прикасаясь, изобразить Младенца в чаше стоящего: будет сия икона по ликописному списку – Знамение.*³³ Что и было сделано: *Прибыл в обитель ученый иконо-*

³⁰ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 304.

³¹ Напомним, что историческая *Неупиваемая Чаша* находилась также не в храме, а в переходе из церкви в ризницу.

³² В этой части повести Шмелев из области чистого художественного вымысла переходит к описанию событий, которые имеют исторические реалии и не могут не вызвать в памяти читателя все связанное с обретением известной на всю Россию чудотворной Серпуховской иконы Божией Матери *Неупиваемая Чаша*. Конечно, в своей романтической повести писатель не хотел ограничивать себя историческими фактами. Он переделывает Сказание о чудотворной иконе, обращаясь с ним как с литературным источником, внося в реальные события некоторые новые детали, переосмысляя известные факты и «расцвечивая» их психологическими подробностями, «развивая», украшая и романтизируя их.

³³ Здесь, конечно, кроется иконографическая ошибка: описанная икона в окончательном своем варианте никак не может быть образом *Знамения*. На иконе Божией Матери *Знамение* (явлена в Новгороде в 1170 г.) Младенец изображается в круге славы на груди Богородицы. Этот иконографический тип запечатлел момент Благовещения: Младенец еще не родился, но Он уже изображен, ибо Его рождение возведено Архангелом и подтверждено сошествием

писный мастер и дописал Младенца на святом Лоне в чаше. И положили годовое честование месяца ноября в двадцать седьмой день.³⁴ Так икона Ильи по своей композиции совпала с реальной иконой *Неупиваемая Чаша*. Писатель не объясняет, каким образом узнали, что чудотворная икона особенно часто помогает в исцелении от пьянственной страсти, но скоро это открылось, и народ стал считать ее своей и даже «наименовал по-своему – *Упиваемая Чаша*».³⁵

Как уже отмечалось, через всю повесть проходит одна тема: соотношение иконописи и живописи и столкновение иконописца и живописца в личности героя. Илья Шаронов считает себя иконописцем и берется за роспись храмов, за написание церковных икон, но читатель видит по тексту повести, что получают у него картины. Шмелевский герой живет в первой половине XIX века, но его представления об иконописи характерны скорее для конца XIX – начала XX века, для эпохи Врубеля, Васнецова и Нестерова с их настенными росписями и иконами. Как можно понять из повести, это представления и самого Шмелева. Суть их состояла в том, что иконопись и живопись, иконописный и живописный образы не различались. Фактически живопись подменяла иконопись, но в сознании общества эта откровенная живопись, часто очень далекая от истинной иконописи, воспринималась как церковная иконопись, как церковный образ. Неканоничность и даже антииконичность подавляющего большинства храмовых росписей XIX века прослеживается по многим направлениям. Можно начать с техники: в традиционной иконописи употребляли только темпера, – здесь пишут либо маслом, либо в смешанной технике; там фрески пишут по сырой штукатурке, – здесь по сухой, на особым способом приготовленном грунте; там пишут на иконной доске, – здесь на холсте; там избегают анатомии, всякого натурализма и «естественности», – здесь стремятся к ним; там чуждаются психологизма, – здесь ищут к нему все возможные пути; там пишут неотмирный лик, – здесь живое земное лицо; там помышляют о духовной красоте, – здесь все силы отдают изображению душевной, анатомической и физиологической, внешней красоты; там никогда не используют натурщиц для икон Божией Матери, – здесь совершается не-

Святого Духа. Смысл же иконы *Неупиваемая Чаша* совсем другой и связан с Евхаристией, а не с *Благовещением*.

³⁴ Там же. С. 306. Здесь Шмелев также отступил от исторических реалий: 27 ноября (10 дек. по нов. стилю) Церковью совершается празднование иконы Божией Матери *Знамение* (Новгородской). В тот же день празднуется явление других чудотворных икон *Знамение*: Курской, Абалацкой, Царскосельской и Серафимо-Понетаевской. Празднование же иконе *Неупиваемая Чаша* совершается 5/18 мая.

³⁵ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 305.

слыханное дело: для икон Приснодевы позируют выбранные художниками (в соответствии с их представлениями о красоте) женщины, иногда возлюбленные, даже любовницы; там мастера придерживались предания и канона в области иконографии, — здесь художники придумывают по своему усмотрению новые невиданные сюжеты, а древние и привычные, иногда доведенные до совершенства композиции, ухудшают своими нововведениями, лишь бы сказать **свое** слово, показать свое творческое «я»; там стремятся постом и молитвой очистить свою душу, чтобы узреть неотмирный образ, — здесь целиком полагаются на талант, технику, вдохновение, на удачно выбранную привлекательную модель. Все это говорится здесь не как обвинение в адрес этих художников, а как констатация факта. Многие художники, даже церковные, вплоть до начала XX века не понимали, не знали и не хотели знать древнерусскую иконопись. В соответствии с расхожими представлениями того времени о прогрессе она была для них пройденным этапом. Они полагали, что делают доброе дело и даже ставили себе в заслугу, что иногда у них можно обнаружить какие-то далекие и слабые отголоски знакомства с древнерусским искусством.

Одним из первых, кто трезво и справедливо оценил церковные росписи конца XIX века, был П. А. Флоренский. Позволим себе привести большую цитату: «Соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоначальных икон, — кстати сказать, численно превосходящих все, что узрели святые иконописцы на всем протяжении Церковной истории, — или неправду... Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно — изображаемого ими неземного образа: а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем тому, духовному созерцанию. Думается, большинство художников, ни ясно, ни неясно, просто ничего не видят, а слегка преобразуют внешний образ согласно полусознательным воспоминаниям о Богоматерних иконах и, смешивая уставную истину с собственным самочинием, зная, что они делают, дерзают надписать имя Богоматери. Но если они не могут удостоверить правдивости своего изображения и даже сами в себе в том не уверены, то разве это не значит, что они притязают *свидетельствовать* о сомнительном, берут на себя ответственнейшее дело святых Отцов и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют?.. (И такие) произведения кисти не только стоят в храмах, но и пред-

полагают все культовые действия, воздаваемые иконам. Между тем, именно иконы — это возвещение истины всякому, даже безграмотному... иная же современная икона есть провозглашаемое в Храме всенародно вопиющее лжесвидетельство».³⁶ Каким бы строгим ни показался этот суд, он богословски обоснован, точен, справедлив и не нуждается в комментариях.

Шмелевского иконописца, пожалуй, нельзя судить так строго. С детства его одолевала тяга к живописи, к портрету, максимально передающему внешнее сходство, физическую и душевную красоту человека. И никто, даже Арефий, не открыл ему глаза на существование другой — духовной красоты. Италия же только укрепила Илью в его устремлениях. Молодой художник в своем увлечении живописью уже не понимает и не чувствует, что человек ищет в иконе не внешней красоты, не совершенных форм и тем более не веселых, ласковых лиц, и не они его радуют. Молящийся ждет утешения и духовной радости, и строгий лик Спасителя, Богоматери или святого тут не помеха; напротив, — строгий иконный лик своей просветленной неотмирностью, которой чужды всякая физиология и психология, помогает человеку обрести другую радость, — ту, которую дает Христос, ту, которую «никто не отнимет» (Ин.16:22). Православная аскетика не отрицает радости. И один из излюбленных жанров православных песнопений — акафист — содержит в себе 144 возгласа-призыва «Радуйся!», но обращен он не к человеку, а к Спасителю, Богородице, святому или к чудотворной иконе. Путь же христианина Православие описывает как шествие между сокрушением и плачем о своих грехах и радостной надеждой на спасение и вечную жизнь. Уклон в ту или иную сторону одинаково опасен для человека. Поэтому противопоставление строгости и радости, проходящее через всю повесть, совершенно искусственно, когда мы говорим об иконах, но герой писателя этого не замечает.

Надо отметить очевидное: герой Шмелева при написании иконы идет не по пути узрения небесного первообраза умными очами сердца, а по пути поиска земной красоты, которую он, идеализируя, пытается возвести на степень Божественной. По этому пути шло искусство Возрождения, которое было убеждено в том, что идеализация земной красоты автоматически и неизбежно приводит к открытию красоты Божественной, красоты святости. В образе Ильи Шмелев показал слабое место религиозного искусства «серебряного века», для которого путь изображения святости лежал не только через идеализацию физической красоты, но и через ее имитацию и подделку. В повести Шмелева несколько раз проскальзывает эта идея. Например, барин наряжает Соньку Лупоглазую греческой поэссой Сафо: она надевает белые

³⁶ П. А. Флоренский. *Собрание сочинений в четырех томах*. М., 1994–1999. Т. 2. С. 457–458.

одежды, распускает волосы по плечам, надевает на голову золотой обруч и сандалии на ноги. И вот Шмелев описывает реакцию Ильи на этот маскарад: *Вся в белом была Сафо, как отроковица на иконе... И любил смотреть на нее Илья: будто святая.*³⁷ Оказывается, святость подделать легко, во всяком случае в глазах отрока, начинающего живописца.³⁸ В Италии Илья написал очень красивую «церковную картину» мученицы Цецилии. Реакция Терминелли также характерна: *Она – святая.* Святой же она кажется, как можно понять по контексту, только потому, что изображена удивительно красивой.

Чтобы оправдать прием изображения Анастасии в виде Богородицы, писатель с сочувствием рисует образ молодой барыни. Она не только удивительно красива. Устами своих персонажей Шмелев называет ее святой. Даже спустя многое время после кончины Анастасии, уже в начале XX века, сторож вспоминает и говорит посетителям усадьбы о сохранившемся предании: *Святой жизни будто была* (Анастасия – В. Л.). *Старики сказывали.*³⁹ Святой называет ее и хранитель сельских преданий дьячок Капелюга. В 1905 году парни, добираясь до могилы Жеребца, разбили много надгробий на кладбище, но гроб Анастасии за ее святую жизнь не тронули. Здесь надо сказать, что история русской святости знает святых мирян. Среди женщин это прежде всего Иулиания Лазаревская, которая была замужем, воспитала детей, а потом была прославлена в лике святых (житие ее написал родной сын). Но, конечно, народ называл Анастасию святой не в каноническом смысле. В предании засвидетельствована ее чистая, благочестивая жизнь и христианское терпение. Отметим и еще один важный мотив в описании портрета Анастасии: сторож, показывающий гостям удивительное произведение, снимает его с гвоздя и держит так, *будто хочет благословить* зрителей, как иконой святого, добавим мы.⁴⁰ Мотив святости возникает в повести и в эпизоде написания портрета и иконы: Илья смотрел в глаза Анастасии и видел в них *необъятность святого света.*⁴¹ Здесь можно отметить несколько сниженный контекст, в который заключено представление о Божественном свете. Этот не-

³⁷ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 262.

³⁸ Однако, вся история искусства и литературы свидетельствует, что святость подделать невозможно. Существуют литературно-художественные образы святых, но они, как правило, бледны и неубедительны, им не веришь. Святость требует для себя особого жанра – жития, а не романа или повести. Также и в изобразительном искусстве святость требует иконы, а не живописной картины.

³⁹ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 256.

⁴⁰ Там же. С. 255.

⁴¹ Там же. С. 299.

тварный свет Господь показал избранным апостолам на Фаворе. Этот свет показал Мотовилову прп. Серафим Саровский. Наконец, это свет символически изображается на иконах в виде сияющих золотых нимбов. Но только глаза, одни глаза не способны излучать нетварный свет. Здесь онтологичность подменяется психологизмом. Но мотив святости героини был необходим писателю, чтобы отметить особый характер женщины, послужившей моделью для иконы Ильи. Хотя, как уже говорилось, для написания иконы модель не нужна, отметим, что **женщина** в принципе не может послужить моделью для изображения **Приснодевы**.

Шмелев сочувственно пишет о последней иконе Ильи, на которой запечатлен радостный лик и синие глаза Анастасии, но читатель, знакомый с иконописью, не может не усомниться в чисто **иконных** достоинствах такого образа. Можно начать с того, что у Богородицы на иконе Ильи синие глаза. Однако, православная традиция и иконография говорит о том, что глаза у Богородицы темнокарие. Как сообщает один источник, *очи (у Богородицы) зѣло добре, черне же и благокрасне зѣнницы, такоже и брови*. И дело не только в цвете глаз. Шмелев пишет, что Илья создает на своей иконе *лик нездешний, неземной облик*, но вслед за тем говорит: *Небо, земля и море, тоска ночная и боли жизни, все, чем жил он, — все влил Илья в этот чудесный облик*.⁴² Илья даже стремится вложить в этот «второй образ», т. е. в икону, память о той «далекой за морями» — о своей нежной привязанности в Италии, о Люческе. Здесь мы опять сталкиваемся с известной проблемой: все, что православное предание и подлинники запрещали иконописцу, Илья сознательно пытается вместить в свою икону. Писатель говорит о «неземном», а его герой пишет земное (пусть и преображенное живописным талантом), писатель указывает на «нездешнее», а его Илья обращается как раз к здешнему, посюстороннему, живому.

Мотив живоподобия также проходит через всю повесть. Для Шмелева и его героя само собой разумеется, что одной из целей искусства, в частности искусства портрета, должно быть максимальное внешнее сходство и живость изображения. Мы уже отмечали реакцию артельщиков (посмеялись) на подаренную учителю иконку: **живой** Арефий. В Италии он нарисовал портрет Лючески, и там тоже его товарищи «посмеялись»: она у него **живая**!⁴³ После росписи ляпуновской церкви Илья пишет для барыни образ ее святой покровительницы, и, отмечает Шмелев, с иконы *смотрела Анастасия, как живая*.⁴⁴

⁴² И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 300.

⁴³ Там же. С. 274.

⁴⁴ Там же. С. 288.

Позже этот мотив опять возникает в другом контексте: после того как Илья написал фреску св. вмч. Георгия в монастыре, по округе пошла «молва»: **живой** Георгий даже движет глазами.⁴⁵ Наконец, и в его последнем портрете возлюбленной он добился этого эффекта живоподобия: барыня *на всякого глядит сразу*.⁴⁶ К этой физиологической живости Илья сознательно стремился всю свою недолгую жизнь.

В похвалах, расточаемых писателем иконе, сказались пристрастия самого писателя, его представления об иконописи и живописи, свойственные той эпохе в истории русской культуры, которую принято называть «серебряным веком». Это не икона Богородицы, а стилизованный под икону портрет идеально прекрасной женщины. Такие портреты создавались на протяжении всей эпохи Возрождения. Не случайно свое произведение Илья называет **иконной**, но изображенную именует не Богородицей, а **Мадонной** (портрет же, напомним, посетители усадьбы называют «неразгаданой Моной Лизой»). Два стиля – живописный и иконописный – для него имеют не только стилистически-художественное значение, но и содержательное.⁴⁷ Именованием своей иконы Мадонной, он косвенно признает, что на его иконе изображена не Богородица. Характерно, что на иконе его возлюбленная (Мадонна) радостна, а на портрете (Анастасия) – радостна и вместе с тем трагична. Отметим, что перед тем, как приступить к написанию знаменитого овального портрета, ночью Илья молился не перед им самим написанными иконами, а, как уже отмечалось, *становился в углу перед иконкой, старой, черной, без лика, после отца оставшейся*.⁴⁸ Интересно, что на иконке совсем не видно лика, но молодой художник молится именно перед ней, потому что, очевидно, чувствует благодать исходящую от иконы, несмотря на многолетнюю коросту потемневшей олифы, скрывающей изображение.

Большое значение в повести приобретает мотив влюбленности художника в свою модель. Однако, нельзя не обратить внимания, что в описании чистой любви Ильи к барыни, которая стала взаимной, присутствуют заметные эротические мотивы. Несмотря на то, что Илья питался только хлебом и

⁴⁵ Там же. С. 291.

⁴⁶ Там же. С. 255.

⁴⁷ Вызывает сомнения и сам факт одновременного писания иконы и портрета. Соборными постановлениями иконописцам запрещалось заниматься живописью, и, например, у Лескова в *Запечатленном Ангеле* Севастьян-изограф категорически отказывается писать портрет жены англичанина. Герой же Шмелева чувствует себя прежде всего живописцем и фактически пишет не картину и икону, а живописный реалистический портрет и портрет, стилизованный под икону.

⁴⁸ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 298; выделено мной – В. Л.

водой, во время написания портрета и иконы он испытывает сильные плотские желания. Шмелев описывает их так: *День за днем потянулась эта радостно опаляющая душу пытка... Она приходила к нему в коротком тревожном сне, меняющаяся: то в пурпуре великомученицы Варвары, то в светлой одежде святой Цецилии, то в одеянии Рубенсовой мадонны. Приникала к нему во сне полубогаженная, в пышных тканях прекрасной венецианки, то манила его в аллеях, то лежала раскинутой на греховном ложе. В сладострастной истоме пил Илья ее любовь по ночам – бесплотную, и приходил к ней, не смея взглянуть на чистую.*⁴⁹ Сколько бы здесь ни говорить о чистоте помыслов Ильи и его модели Анастасии, такая чувственность неуместна при написании иконы. Хочет того художник или нет, но эта чувственность незаметно, но неизбежно запечатлется на иконе, хотя, конечно, только духовно трезвое око будет способно ее узреть.

Заметную роль в описании процесса создания портрета играет мотив **пития**. Особенно сильно он звучит во второй части повести, когда Илья возвращается в родное село. И это понятно, поскольку и икона его называется *Неупиваемая Чаша*. На иконе Илья стремится передать «радость неиспиваемую». Как это описывает Шмелев? При написании портрета и иконы Илья *пил неустанно из ее менявшихся глаз, в сладкой истоме пил Илья ее любовь по ночам – бесплотную*, а потом он *вливал все это в икону*.⁵⁰ Илья «пьет» также красоту своей возлюбленной, «пьет» радость, «пьет» из глаз, явленных в видении и т. д. Надо сказать, что мотив духовного пития имеет пасхальную основу (и исторически, и в данном конкретном произведении). Ирмос третьей песни пасхального канона звучит так: *Прїидите пиво пїемъ новое, не ѿ камене неплодна чѣдодѣемое, но нетлѣннїа источникъ изъ гроба ѡдждивша Христа, въ немже оутверждаемсѧ*.⁵¹ Смысл ирмоса в том, что воскресение Христово открыло новый духовный источник бессмертия и вечной жизни; об этом источнике, этой воде Христос говорил самарянке.⁵² Итак, духовное питание, о котором говорит Спаситель, имеет небесное происхождение, это, если можно так сказать, трансцендентный источник и его открывает перед человеком только сам Христос. Здесь мы опять сталкиваемся с известной

⁴⁹ Там же. С. 299. Курсив Шмелева. И такие примеры легко умножить. Приведем только один: *Сладким ядом поил себя (Илья), вызывая ее глаза, пил из них ее светлую душу и опьянялся. До слез, до боли вызывал ее в мыслях и целовал втайне.* (Там же. С. 295.)

⁵⁰ Там же. С. 299, 300. и др.

⁵¹ Канонник. М., 1986. С. 464.

⁵² «Всякий пьющий воду сию, возрадет опять; а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную», – говорит Христос (Ин.4,13–14).

проблемой: Илья «пьет» из земного источника любви, красоты, страдания и силой таланта стремится преобразить его в духовный небесный источник. По замыслу писателя это ему удалось: он создал живописный шедевр и икону, которая прославилась как чудотворная, но знание законов духовной жизни, знание особенностей иконы и иконопочитания позволяет усомниться в достоверности рассказанного, ведь то, что Илья «вливал» в икону, происходило не из чистого духовного источника, а из земного, отчасти эротического.

Шмелев и его герой уверены, что страстную любовь – эрос (ἔρος) одним лишь актом художественного творчества можно преобразить в Божественный эрос,⁵³ в любовь к Богу, в христианскую любовь – агапэ (ἀγάπη). И здесь перед художником два пути: или умными очами сердца узреть горний Первообраз и воплотить его, или же найти идеальный земной прототип и силой таланта возвести его в первообраз, представить его как первообраз. Очевидно, что Илья пошел по второму пути.

Красоте Шмелев и его герой придают не только эстетическое, но и онтологическое значение. Характерны следующие слова Ильи перед написанием портрета и иконы: *Напишу тебя, не бывшая никогда! И будешь!*⁵⁴ С одной стороны, речь идет просто о том, что и модель и художник умрут, а портрет останется для потомков, останется свидетельством красоты и любви. Барыня, увидев свой портрет, говорит, что он сохранит ее для ее ребенка.⁵⁵ Но с другой стороны, Илья вкладывает в эти слова и более глубокий смысл; в них единственный раз в повести возникает иконичное понимание творчества. Илья как бы узрел небесный архетип в двух бывших ему видениях, а в лице барыни он нашел земной прототип. И вот в своей иконе он хочет возвести этот земной прототип к небесному архетипу, видимый прообраз к горнему

⁵³ В раннехристианские времена в богословии обычно противопоставляли эллинский эрос (любовь между полами) и новозаветную агапэ (христианская любовь). Но, например, у Оригена, свт. Григория Нисского, Дионисия Ареопагита, прп. Максима Исповедника эрос и агапэ иногда отождествляются. Эрос не противопоставляется агапэ, а преобразается и дополняет агапэ; прп. Максим Исповедник употребляет выражение ἔρος τῆς ἀγάπης, говорит об эросе агапэ, эросе христианской любви (см. комментарии А. И. Сидорова в кн. *Творения прп. Максима Исповедника*. Кн. I. М., 1993. С. 267–268). Б. П. Вышеславцев указывает, что платоновское понимание эроса также нельзя свести к чувственной любви. Платон первым попытался вывести эрос из сферы только сексуальных отношений. Ссылаясь на Дионисия Ареопагита и прп. Максима Исповедника, Вышеславцев говорит о возможности и необходимости сублимации эроса, его переориентации на высшие духовные устремления и ценности, вершиной которых он считает обожение человека (см. Б. П. Вышеславцев. *Этика преображенного эроса*. М., 1994. С. 45–50).

⁵⁴ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 298.

⁵⁵ Там же. С. 300.

Первообразу. Эстетика здесь становится средством выявления или проявления онтологии: напишу **небывшую и будешь**, обретешь истинное бытие в мире. Это должна быть Анастасия, которая «умереть не может», т. е. икона Богородицы с ликом барыни.⁵⁶ Этот мотив подчеркнут и именем героини: Анастасия – значит воскресение. Илья своим искусством как бы воскрешает ее для вечной жизни, не только в искусстве, но и в реальной жизни в качестве чудотворной иконы. В упоминавшейся статье О. А. Комков пишет, что Илья во время писания портрета и иконы переживает «античный катарсис чувства, переосмысленный в свете христианского ценностного идеала, своего рода инобытие страсти, изживаемой духовным прозрением».⁵⁷ Мы позволим себе не согласиться с этим мнением. Дело как раз в том, что духовного прозрения у Ильи нет. Если бы оно было, то он написал бы действительно **Лик Богородицы** в соответствии с церковным канонem. А лицо возлюбленной как раз и закрыло для него святой Лик Приснодевы, лишило его истинной онтологичности. Физическая красота, пусть идеализированная и преображенная, заслонила для него красоту духовную, узреваемую не **глазами**, а духовными, умными **очами** сердца. Илья же явно пошел по пути Врубеля, Нестерова или Васнецова. Икона призвана вводить человека в Богообщение, а произведение Ильи настраивает на общение не с Богом, а с человеческой красотой, конечно, сотворенной Богом.

Итак, Шмелев создает образ **иконописца**, что подчеркнуто в повести наличием житийных тем и мотивов, но вместе с тем это образ иконописца новой эпохи, которого точнее было бы назвать **живописцем**. Его иконопись представляет собой религиозную живопись, которая принципиально отличается от традиционной иконописи. Вероятно, не желая того, писатель художественно «доказал», что занятия иконописью и живописью одновременно – несовместимы, т. е. подтвердил существующую многие столетия убежденность в этом самих иконописцев. В некотором смысле живопись в повести «побеждает» иконопись. С другой стороны, надо отметить, что некоторые произведения религиозной живописи действительно прославились в России и других странах как чудотворные иконы, а тем самым конфликт между иконописью и живописью снят самой практикой иконопочитания. Икона Ильи Шаронова и является таким «снятием» противоречия, характерным для религиозного искусства конца XIX – начала XX века.

⁵⁶ Там же. С. 300.

⁵⁷ О. А. Комков. *Образ иконописца в русской художественной традиции («Запечатленный Ангел» Н. С. Лескова и «Неупиваемая Чаша» И. С. Шмелева)*. // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2001. № 1. С. 131.

ГЕНРИХ ИБСЕН И РУССКОЕ ДЕКАДЕНТСТВО (К постановке вопроса)

Алла Грачева

(Санкт-Петербург)

Тема «Генрих¹ Ибсен и русское декадентство» (уточним термин, «декадентами» мы называем старших русских символистов), тема эта обширна и почти не исследована в философско-эстетическом и историко-литературном аспектах. Надо отметить, что в числе ее наиболее серьезных исследователей были и сотрудники Пушкинского Дома: специалист по русско-скандинавским литературным взаимосвязям Дмитрий Михайлович Шарыпкин, и ученый-универсалист, академик Георгий Михайлович Фридлендер. Их работы 1970–80-х гг.² до сих пор сохраняют свое научное значение.

Тема «Генрих Ибсен и русское декадентство» имеет два основных аспекта. Во-первых, изучение фактора объективного – влияния идей и эстетики Ибсена на творчество русских декадентов. Во-вторых, исследование: 1) субъективного преломления наследия Ибсена в философско-эстетических концептах русских декадентов; 2) последовательности создания русского варианта «мифа об Ибсене»; 3) использования этого мифа для пропаганды «нового искусства».

Представляется, что в данном случае истоком научного изучения первого аспекта – истории влияния Ибсена на творчество русских декадентов должно быть исследование второго аспекта – т. е. анализ аккомодации и ассимиляции ибсеновского идейного и художественного наследия для его использования в литературной борьбе против «устаревших» ценностей в искусстве и жизни.

Как известно, самым ранним из сохранившихся отзывов русских литераторов на творчество Ибсена, был датированный 1873 годом отклик И. С. Тургенева. Русский классик негативно воспринял индивидуализм норвежского писателя и подчеркнул: «Я не сомневаюсь в последовательности Ибсе-

¹ В начале XX в. перевод имен Генриха Ибсена и его героев на русский язык был вариативен. В статье написание унифицировано по современным нормам орфографии.

² Д. М. Шарыпкин. *Ибсен в русской литературе (1890-е годы)* // Россия и Запад. Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 269–303; Г. М. Фридлендер. *Д. С. Мережковский и Генрих Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского)* // Г. М. Фридлендер. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 411–434.

тельств, при котором меньшинство всегда окажется правым, но ведь это исключение, а не правило. В природе здоровье всегда преобладает над болезнью, если бы в мире возобладал отрицательный принцип, у человечества не хватило бы жизненных сил для продолжения существования».³ Таким образом, Тургеневым идеи Ибсена были восприняты как патология, как отрицание незыблемых ценностей.

Если в 70-е гг. XIX в. русские читатели и зрители не могли познакомиться с творчеством Ибсена из-за отсутствия более-менее удовлетворительных переводов, то в 1884 г. пьеса Ибсена *Нора* (*Кукольный дом*) была поставлена в петербургском Александринском театре. Как известно, драма не была воспринята ни публикой, ни рецензентами, но главным следствием этого события было начало осмысления творчества Ибсена русской критикой. Данное исследование не ставило своей целью анализ всего спектра критических отзывов о творчестве писателя в русской прессе, но надо отметить, пользуясь выражением Тургенева, что на начало 90-х гг. и пришлось то «стечение обстоятельств», когда появилось меньшинство, считающее себя правым. Творчество Ибсена подняли на свои знамена русские декаденты, выступая как автономно, так и на страницах своей трибуны – ж. *Северный Вестник*.

Первыми среди них были Н. М. Минский и К. Д. Бальмонт. В 1892 г. в *Северном Вестнике* Минский опубликовал статью *Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни*. Ее идеи были развиты им в отдельной брошюре *Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность* (СПб., 1896). Минский сразу же ввел осмысление творчества норвежского писателя в контекст своей трактовки природы «нового направления в искусстве». Высшей ступенью художественного развития драматурга Минский счел пьесу *Гедда Габлер*. Примечательно, что он расценил это произведение как наиболее характерное проявление современного упадка нравов, именно в этом прямом оценочном смысле он использовал в своей статье слово «декаданс». Именно Минский первым из русских адептов «нового искусства» особо остановился на ключевой в этой пьесе декларируемой главной героиней апологии панэстетизма. Он подробно истолковал разговор Гедды и Бранка о самоубийстве Левборга и дальнейшую смерть самой Гедды как утверждение торжества красоты, даже если это «красота смерти». Критик писал: «Во всякой стране, где бы ни отразилось влияние великого декаданса, Гедда Габлер будет для всех родной, всем понятный образ. В чем заключается сущность декаданса? В том, что непосредственное сознание цели жизни покинуло людей. Средства заменили цель [...] Не нужно быть пророком, чтобы предсказать, что скоро мы встре-

³ В. П. Батуринский. *К биографии Тургенева* // «Минувшие годы». 1908. № 8. С. 65–66.

тимся и на сцене, и в романе с разновидностями Гедды Габлер».⁴ Позже Минский дал свой вариант Гедды в образе главной героини «трагедии из современной жизни» *Альма* (1900). В представленной в книге об Ибсене более развернутой трактовке творчества великого норвежца Минский особо остановился на пьесе *Строитель Сольнес*. Критик скептически отнесся к фигуре главного героя, расценив его как символ «мистицизма, основанного на науке»,⁵ но выделил образ Гильды, как символ новых отношений между мужчиной и женщиной, отношений, которые «не любовь и не дружба, и не товарищеский союз, а нечто новое [...] идеал современной или, вернее, грядущей красоты».⁶ Позднее эти идеи красоты смерти и особой любви как воплощения грядущего, отразились не только в произведениях Ф. К. Сологуба, З. Н. Гиппиус, но стали позднее и достоянием массовой беллетристики, преломившись, например, в кривом зеркале скандально-известного рассказа Ан. Каменского *Леда* (1907). В своей книге Минский впервые процитировал знаменитое письмо Ибсена Георгу Брандесу: «Ни понятия нравственности, ни формы искусства не вечны. [...] Как мало в сущности понятий, в которые мы обязательно должны верить. Кто поручится мне, что дважды два на Юпитере пять?»⁷ В дальнейшем это утверждение эстетической и этической «теории относительности» будет постоянно цитироваться русскими декадентами, как доказательство правоты отрицаемого большинством «нового искусства» и его идей, среди которых на первом месте стояла проповедь индивидуализма.

В 1892 г. другой лидер декадентства в России Бальмонт перевел книгу Г. Йегера *Генрик Ибсен* (М., 1892), драмы *Привидения*, *Дикая утка*, отрывки из драмы *Бранд*, а позднее в 1908 г. – *Маленький Эйольф*. Для Бальмонта норвежский драматург был одним из «наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов».⁸ Как всегда случалось с Бальмонтом, рецензенты сочли его переводы слишком вольными, но это было характерное для русского поэта переплавление «чужого» творчества в горне «своего» и создание в итоге своеобразного варианта бальмонтовского Ибсена. Результатом освоения поэтом творчества норвежского писателя стало значительное влияние его тематики и идей на поэтический сборник Бальмонта *Под северным небом* (СПб., 1894) (стих. *У фьорда*, *У скандинавских скал*, *Норвежская девушка*, *Горный король*. *Скандинавская баллада* и др.). Следующий сборник Бальмонта *В безбрежности* (1895) открывался лирическим вступлением –

⁴ Н. М. Минский. *Генрик Ибсен и его пьесы из современной жизни* // «Северный Вестник». 1892. № 10. С. 97, 99.

⁵ Н. М. Минский. *Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность*. СПб., 1896. С. 90.

⁶ Там же. С. 91.

⁷ Там же. С. 14.

⁸ К. Д. Бальмонт. *Горные вершины*. М., 1904. С. 79.

своего рода декларацией поэта, напрямую основанной на образности и идеях пьесы Ибсена *Строитель Сольнес*:

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.*

*И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.*

.....
*Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше я шел, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.⁹*

Таким образом, в аспекте заявленной нами темы можно сказать, что в 90-е гг. произведения Бальмонта были своего рода медиатором, доносившим до русского читателя зовы творчества Ибсена. Любопытно, что в 1910-е гг. эта своеобразная бальмонтовская пропаганда Ибсена была травестирована до уровня ее восприятия массовой культурой. В популярном романе-бестселлере А. А. Вербицкой *Ключи счастья* значительное место занимает изображение декадента-поэта Гаральда, сочинившего символическую пьесу *Сказка*, сюжетно восходящую к ибсеновскому *Пер-Гюнту*.

На страницах того же *Северного Вестника* в 1893 г. появилась статья ведущего критика журнала А. П. Волынского *Литературные заметки*, значительный раздел которой был посвящен анализу драмы Г. Ибсена *Строитель Сольнес*. Волынский изначально задал читателю тезу: *Строитель Сольнес* – «произведение гениальное по замыслу и совершенно исключительное по исполнению».¹⁰ Дальнейшее последовательное доказательство этого состояло в том, что, по мнению критика, драматург сумел в новой символической форме выразить новое же содержание: «Последнее явление третьего действия читается с затаенным дыханием [...] Поднимется или не поднимется Сольнес по лесам на вершину башни? [...] Он поднимается все выше и выше и скоро дойдет до вершины... [...] Сольнес умер на высоте своего дела, достигнув полной свободы [...] В трех фазисах художнической деятельности Сольнеса пред нами проходят три великих идеи: идея простой и чистосердечной веры, идея служения людям и, наконец, идея высшего, свободного творчества [...] Смерть – это свобода, пробуждение от мучительного сна жизни

⁹ К. Д. Бальмонт. *Собр. соч. в 2 т.* Т. 1. Можайск, 1994. С. 49.

¹⁰ А. П. Волынский. *Литературные заметки* // «Северный Вестник». 1893. № 5. С. 110.

[...] надо радостно искать смерти, как избавительницы [...] она возвращает человека на его духовную родину».¹¹ Анализ пьесы Ибсена стал для Волынского формой для манифестирования новых идей, пропагандировавшихся «новым искусством». Для критика финал пьесы – это «апофеоз идеализма в замечательной литературной форме».¹² Волынский настаивал, что главный персонаж пьесы – это герой современности, сумевший ценой жизни через настоящее перешагнуть в будущее. Тем самым в своей оценке природы ибсеновских героев Волынский перекликался с Минским, подобным же образом охарактеризовавшим главное действующее лицо пьесы *Гедда Габлер*.

Не остался в стороне от анализа творчества Ибсена и аккумуляции его наследия в свои произведения теоретик и практик русского декадентства Д. С. Мережковский, включивший норвежского писателя в число «вечных спутников» человечества. В 1897 г. в очерке *Ибсен*, кратко очертив биографический и литературный путь писателя, Мережковский остановился на двух пьесах – *Призраки* и *Гедда Габлер*. Их анализ критик подчинил выявлению на примере образов Ибсена тех идей, которые представлялись ему основополагающими для эстетического понимания «духа времени». По Мережковскому, Ибсен – мистик. «Всюду поэт показывает нам, что земное существование нельзя ограничить земными пределами, что люди живут и страдают для прекрасных и одиноких мгновений высшего идеализма – все равно, проявляется ли он в безнадежной скорби, или в безнадежном восторге, которые, по уверению Платона, в своих крайних пределах сливаются в одно».¹³ Анализируя пьесу *Гедда Габлер*, Мережковский, также как и Минский, заострил внимание на философском осмыслении «красоты смерти». Но если Минский остановился на утверждении доминирования панэстетизма и права на личный выбор жизни или смерти, то Мережковский связал символику смерти Гедды с утратой современным поколением веры. «Если бы Гедда нашла такого Бога, во имя которого стоило бы жить и умереть, она сделалась бы героиней или мученицей. [...] Когда Гедда лежит перед нами мертвая, в своей безнадежной красоте [...] у нас не хватает духу произнести над ней приговор [...] за ее нравственный нигилизм [...] Мы понимаем трагическую судьбу поколений, обреченных родиться и страдать, [...] когда старые боги умерли и новые не родились».¹⁴ Как видим, в своей интерпретации творчества Ибсена Мережковский сделал его «вечным спутником» – своим союзником в утверждении концепции необходимости возрождения нового религиозного сознания. При

¹¹ Там же. С. 115–116.

¹² Там же. С. 123.

¹³ Д. С. Мережковский. *Вечные спутники. Ибсен*. 3-е изд. СПб., 1907. С. 27.

¹⁴ Там же. С. 42.

этом любопытно, что в очерке он ни разу не упомянул пьесу Ибсена *Кесарь и Галилеянин*, хотя как установил Д. М. Шарыпкин,¹⁵ последняя является одним из прямых сюжетных и идейных источников романа Мережковского *Смерть богов (Юлиан Отступник)* (1895).

Если Минский, Бальмонт, Мережковский, Волынский были активными участниками борьбы за Ибсена, интерпретации его творчества в свете идейных и эстетических деклараций русского декадентства, то литературный критик З. А. Венгерова в своих аналитических обзорах современной литературы всегда старалась стоять «над схваткой». Однако на деле ее статьи о виднейших явлениях мирового «нового искусства» содействовали укреплению его позиций в России. В статье *Генрик Ибсен* (1896) она констатировала состояние постижения творчества норвежского писателя русской аудиторией: «У нас же Ибсен известен больше понаслышке. О нем много говорят, иногда пишут, именем его пользуются как полемическим орудием, когда хвалят – и еще чаще когда осуждают произведения новых писателей. Но в сознание русской публики Ибсен еще не проник».¹⁶ Приветствуя начало издания собрания сочинений Ибсена, Венгерова дала объективный анализ этапов его творчества и, с высоты европейского взгляда на развитие новейшей литературы, показала, что современники уже восприняли ибсеновское разрушение «призраков» устаревших общественных и моральных ценностей, и что образ Гедды Габлер – женщины, которая «не умеет жить, но умеет красиво умереть»¹⁷ уже породил много литературных подражаний. В то же время, Венгерова, и в этом проявилась близость ее позиции к идеологам русского «нового искусства», отметила, что достижением Ибсена является «проповедь свободы и красоты в жизни».¹⁸

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что русские декаденты, на долю которых выпала участь первыми пробивать брешь в стене пантеона старых культурных ценностей, восприняли из многообразия художественного и идейного наследия Ибсена прежде всего идеи индивидуализма, панэстетизма и трагической тяги к неведомому Богу. На первые места по значимости проявления в них «духа времени» они ставили пьесы *Призраки*, *Гедда Габлер*, *Строитель Сольнес*. Характерно, что декаденты прошли мимо или негативно оценили драматическую поэму *Пер Гюнт*. Минский писал: «В Норвегии эта поэма уже сделалась классическою; мы не полагаем, чтобы она когда-нибудь приобрела такое значение в европейской литературе. [...] В особен-

¹⁵ Д. М. Шарыпкин. *Ибсен в русской литературе (1890-е годы)*. Л., 1973. С. 281.

¹⁶ З. Н. Венгерова. *Генрик Ибсен* // З. Н. Венгерова. Литературные характеристики. Т. 1. СПб., 1897. С. 265.

¹⁷ Там же. С. 285.

¹⁸ Там же.

ности невероятной кажется нам судьба Сольвейг [...] ее любовь к Пер Гюнту, ее верность [...] С недоумением мы узнаем в конце поэмы, что любовь этой северной Гретхен каким-то чудом спасла Пер Гюнта».¹⁹ Это же негативное восприятие иностранными (в том числе русскими) читателями *Пер-Гюнта* отметила и Венгерова, указав, что, по ее мнению, пьеса загромождена «странностями, доходящими иногда до комизма».²⁰ Как оказалось в дальнейшем, время этой пьесы Ибсена пришло, когда за освоение творчества норвежского писателя взялись младшие символисты-соловьевцы, которые осмыслили образ Сольвейг как одно из проявлений Вечной Женственности.

Влияние Ибсена на русскую культуру было и продолжает оставаться значительным. Каждое поколение обретает «своего Ибсена», о чем точно сказал Мережковский: «Не должно забывать, что, несмотря на нашу любовь или ненависть, Ибсен переживет нас и наш мгновенный суд. Имя его с каждым днем растет. Будем же осторожнее судить о нем. Попытаемся выяснить, кто он и какое впечатление производит на нас, детей того века, который он дерзнул судить таким беспощадным судом».²¹

¹⁹ Н. М. Минский. *Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность*. С. 37.

²⁰ З. Н. Венгерова. Цит. произв. С. 274.

²¹ Д. С. Мережковский. Цит. произв. С. 3.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МИХАЯ ЗИЧИ (К истории венгеро-русских культурных отношений)

Дина Герасимова – Ефим Роговер

(Санкт-Петербург)

В дни, когда исполнилось 175 лет со дня рождения выдающегося художника Михая Зичи, мы хотели бы отдать память творцу, который в равной степени может считаться крупнейшим деятелем культуры Венгрии и России, воплощая собою давние художественные связи двух народов.

Михай Зичи родился 15 октября 1827 года в селе Зала, бывшем с давних пор родовым имением его предков и находившемся в юго-западной части Венгрии. Он гордился своим старинным аристократическим родом, одна из представительниц которого – графиня Зичи – была женой князя К. Меттерниха.

Будущий художник получил основательное домашнее образование, рано проявив способности в области графики и в сфере живописи. Подростком учился в гимназиях Веспрема и Будапешта, а в юношеские годы начал интенсивно изучать юридические науки. Однако тяга к кисти и карандашу возобладала, и Зичи оставляет изучение юриспруденции и начинает получать частные уроки живописи. Первое время он учится у популярного в то время итальянца Якоба Марастани, а позже переезжает в Вену, где с 1843 по 1847 годы проходит учебу у известного мастера, профессора Академии художеств Фердинанда Георга Вальдмюллера, реалиста по своему направлению. Наставник был автором портретов Л. ван Бетховена (1823), А. К. Разумовского, дрезденского портрета дамы в белом, а также *Большого пейзажа Пратера*, жанровых полотен *Собиратели хвороста в Венском лесу*, *Прерванное паломничество*. Интерес учителя к русскому искусству и реалистические пристрастия оказали на Михая Зичи значительное влияние. В начале 40-х годов молодой художник впервые выставляет свои картины на венских вернисажах. Большим успехом, в частности, пользовалась его картина *Спасательная лодка* (1846. Венгерская национальная галерея в Будапеште).

Великая княгиня Елена Павловна приглашает Ф. Г. Вальдмюллера в Россию, рассчитывая на уроки, которые он стал бы давать ее дочери. Но прославленный австрийский живописец посылает вместо себя своего лучшего ученика М. Зичи.

С 1847 года двадцатилетний художник приезжает в Петербург, и с этой поры его творческая жизнь до ее конца связана с пребыванием в России.

Исключение составили лишь семь лет – с 1874 по 1880 годы, в течение которых живописец жил и работал на родине и в Париже. Материальные затруднения юного венгерского мастера побудили его согласиться на выполнение ряда заказов, которые предложила ему великая княгиня. Возникла перспектива в Петербурге сделать большую карьеру, хотя художник еще не знает, насколько судьба задержит его в России.

В Михайловском дворце, где жила Елена Павловна, жена великого князя Михаила, прославленная меценатка, поборница развития русской живописи, музыки и науки, начинается педагогическая деятельность М. Зичи: он дает уроки живописи Екатерине, племяннице Николая I.

Однако творческим планам венгерского художника не сразу удалось получить осуществление: как и его наставник Ф. Вальдмюллер, Зичи считал важным начинать с изучения анатомии человека и истории искусств, но эти установки не вызывали энтузиазма у стропливой ученицы. Естественно, и художник не мог в этом случае испытывать творческого горения. В результате через два года он оставляет педагогическую деятельность в доме Елены Павловны, хотя эта практика рассматривалась как весьма престижная и хорошо оплачиваемая.

Нельзя не упомянуть и другой причины, вызвавшей это решение. В конце 40-х годов было подавлено освободительное движение в Венгрии, и в этом разгроме активную роль сыграла тогдашняя Россия. Михай Зичи, горячий патриот своей Отчизны, находился волею судеб в кругу тех, кто был так или иначе причастен к подавлению восстания. Художник оказался в положении, когда он должен был принимать моральную и материальную поддержку у людей, негативно настроенных к его родине. И юноша, исполненный гордости, принял решение заняться самостоятельным творчеством. В этом сказалась его активная гражданская позиция.

Когда в российской столице стали появляться первые фотоателье, Зичи начинает получать заказы на выполнение ретуши для снимков. Он работает в ателье И. Венингера и К. Бергамаско. Одновременно он стал писать портреты, заслужившие славу мастерских. Хорошо известны находящийся в Русском музее Петербурга портрет популярного медика Я. В. Виллие и хранящееся в Третьяковской галерее изображение сенатора И. Н. Толстого. Это работы, написанные маслом, но художника все чаще начинает привлекать акварель, с ее мягкостью, тонкостью и нюансировкой, а также рисунок тушью. Таковы жанровые графические листы *Юморески*, составившие целую серию, выполненные тушью в 1853–1854 годах и находящиеся в Эрмитаже.

В ту же пору М. Зичи создает две серии заказных акварельных портретов офицеров русских гвардейских полков. А в 1856 году появилось несколько великолепных индивидуальных портретов в той же акварельной тех-

нике. На одном из них предстает видный комедийный актер Александринского театра Петр Каратыгин, известный еще как драматург, график и автор интереснейших *Записок*, отразивших театральную жизнь того времени. Портрет стал значительным событием в истории русской культуры, внося существенный вклад в театральную иконографию. Многие оригинальные водевили П. Каратыгина касались петербургских нравов, так же как пейзажные и жанровые зарисовки М. Зичи: *Дом на Петербургской стороне*, *Булочная*, или *Петербургский немец*, *Вицмундир* и др. Многообразные интересы друга М. Зичи прочно вводили последнего в гущу петербургской культурной жизни. Есть основание полагать, что карандашные и акварельные рисунки двух деятелей культуры взаимно обогащали друг друга и содействовали развитию русской графики.

Другой портрет М. Зичи воспроизводит облик художника В. Ф. Тимма. Этот факт также нужно признать значительным. Тимм не мог не привлечь венгерского художника своим пристальным интересом к повседневным событиям и петербургскому быту во всей их колоритности, пристрастием к иллюстрированию новых книг, незаурядными способностями рисовальщика и тонким природным юмором. Эти свойства стали все чаще проявляться и у Зичи, так что на акварельном портрете он воссоздавал родственную себе натуру. Он представил Тимма в излюбленном овале и четвертном повороте корпуса, но одновременно с почти профильным изображением головы, с зорким взглядом глаз и затаенной усмешкой на губах. Автора портрета, безусловно, должно было заинтересовать участие Тимма в сборниках «физиологических очерков», в которых тот выступал как их иллюстратор. Таковы, например, очерки А. П. Башуцкого *Наши, списанные с натуры...* и сборник *Физиология Петербурга*. Листы с несколькими набросками и законченными изображениями народных типов оказались близкими к аналогичным работам М. Зичи. Когда с 1851 года Тимм начал издавать в Петербурге иллюстрированный журнал *Русский художественный листок*, он пригласил к его оформлению М. Зичи. Журнал был признан *Современником* изданием, «не знающим себе подобных в Европе».

Очень удачен и выполненный в это время автопортрет М. Зичи. Одетый в темно-зеленую распахнутую куртку, светлую полосатую рубашу и небрежно повязанный галстук, художник склонил голову в трехчетвертном повороте, устремив грустные глаза куда-то в сторону, мимо зрителя. Лицо худощаво, с ввалившимися щеками, редкой бородкой и усами, прямой линией носа и красивым лбом с едва намеченными акварелью и белилами выпуклостями. Белокурые волосы разделены косым пробором. Заключенный в характерный для Зичи овал с сиреневато-светлым фоном, портрет свидетельствует о предельной усталости художника, изнуренного напряженным трудом...

В первой половине 50-х годов Михаю Зичи покровительствует Николай I, приглашавший художника на учения и церемонии двора. Венгерский мастер, удачно передавая динамику боевых эпизодов, остроумно и иронично изобразил солдат одетыми в сковывающие их мундиры, отчего они выглядели скорее как на параде, плацу, чем как в сражении. Но императору такое решение понравилось, и он собирался картинами Зичи украсить казармы гвардейских полков. В последние годы царствования Николая венгерский художник вынужден был превратиться в хроникера придворной жизни в Гатчине. Император даже поручил ему создать *Альбом петербургской жизни*.

Акварельные рисунки М. Зичи, выполненные им при дворе, представляют особый исторический и этнографический интерес для специалистов и иных зрителей, изучающих эпоху правления Николая I и Александра II. Здесь и церемонии, лица, костюмы той эпохи. Вот портрет генерала Огарева, правая часть которого заполнена описанием всех деталей его мундира и изображением его наград. Вот генерал Козлов, представленный и в фас, и в трехчетвертном повороте с отдельным воспроизведением его головного убора, ленты, сабли, орденов. Колоритен Жорж Марио, придворный мамелюк Александра II; выразителен церемониймейстер Долгоруков, показанный на рисунке во весь несколько преувеличенный рост с тяжелым жезлом в руках.

Рисунки М. Зичи, созданные в этот и последующий периоды, передают очень многие страницы изученной художником русской истории. Таков *Крещенский парад на Неве при Екатерине II*. На фоне Петропавловской крепости и Зимнего дворца воспроизведено праздничное шествие. Средний план занят торжественным каре и строем солдат, гарцующими всадниками и каретой Екатерины; на переднем плане — экипажи знатных зрителей и фигуры извозчиков. Рисунок свинцовым карандашом отличается графической четкостью и тонкостью письма. А вот *Парад кавалергардов у Елагинского дворца при Николае I*. Изображение сделано Зичи с натуры, но передано как пышное театральное зрелище с соответствующими кулисами, зрителями на переднем плане и задником (Елагиным дворцом). Такой подход в передаче придворной церемонии таит в себе неприкрытую иронию. Остротой характеристики отличается *Выход Николая I*, где на фоне светлых дамских платьев, подцвеченных белилами, дан черный силуэт Николая с его суровым взглядом. Пожалуй, главным в творчестве художника в 50-е годы было внимание к Петербургу, к его пейзажам, к его обитателям. Рисунок *Улица с гуляющим и фонаришком*, выполненный пером, кистью и подцвеченными белилами, воспроизводит вечерний Петербург. Ритмично шествуют городские франтихи, офицеры гвардии, солидные старики. Извозчик на переднем плане зазывает в свой экипаж горожан,двигающихся по тротуару. А выше всех, стоя на лестнице, освещает

эту городскую сутолоку фонарщик, зажигающий светильник, чтобы весь этот городской антураж предстал перед зрителем в подробностях и деталях.

В музеях Петербурга (преимущественно в запасниках) хранится немало рисунков М. Зичи. Он любит виды прекрасного города, но еще больше его привлекают петербургские типы. Это прежде всего простые люди: извозчик, разносчик, шарманщик, торговка с товаром. Тут стоит воз с сеном, здесь моют стекла в доме, а там пролетка с кучером в ожидании седока, уснувший извозчик, подгулявший мужик, старик-гармонист. Эти рисунки следует рассматривать в русле того развития «физиологий», которое было характерно для русской литературы и графики 1840-х – начала 50-х годов (очерки Я. Буткова, Д. Григоровича, В. Даля, Е. Гребёнки и др.).

В хранилищах Русского музея нам довелось видеть набросок М. Зичи *Вид Петербурга*; на нем легко узнается угловой дом на Б. Подъяческой, часть набережной Екатерининского канала и пересекающий ее Вознесенский проспект. Это места, с которыми тесно связан сюжет романа Ф. М. Достоевского *Преступление и наказание*, блуждания Родиона Раскольникова. Весьма примечательно это совпадение картин столь разных художников. Любопытно, что один из учеников Зичи Ф. Баганц вновь обратится к этому городскому пейзажу, увиденному с той же точки обзора, воспользуется эскизом своего учителя и, привлекая мотивы романа Достоевского, создаст вполне законченную картину.

Когда во второй половине 50-х годов образовался кружок молодых художников, которые собирались по пятницам друг у друга (в него входили И. К. Айвазовский, В. Н. Максудов, В. Ф. Тимм, П. К. Клодт, И. И. Соколов и др.), членом этого объединения стал и М. Зичи.

В 1860–1880 годы венгерский мастер увлеченно иллюстрирует произведения русских писателей. Сначала художник создает четыре оригинальных рисунка к *Слову о полку Игореве*, которые были потом литографированы и изданы в книге с переводом Н. Гербеля. Хотя древнерусские воины у Зичи больше похожи на средневековых рыцарей, все же это была первая и своеобразная попытка обратиться к истории русской литературы.

В дальнейшем Зичи иллюстрирует Пушкина и Гоголя (грозным величием и трагизмом, например, дышит сцена казни Тарасом Бульбой своего сына, где коренастый казак-полковник с ненавистью и горем смотрит на распростертое на переднем плане тело убитого Андрия). Особенно часто график обращается к творениям Лермонтова, которого считал своим любимым писателем. Сохранился ряд рисунков венгерского мастера к различным стихотворениям Лермонтова, к *Герою нашего времени*. Но особенно волновал его *Демон*, тревожил не в меньшей мере, чем позже Врубеля. Художники не раз обращались к этой могучей лермонтовской поэме и до венгерского ее интерпре-

татора. Но их рисунки отличаются или тяготением к этнографизму (работы Г. Гагарина), или тяготением к сугубо конкретному и реалистическому раскрытию образов этого произведения, стремлением к бытовому подобию (иллюстрации Н. Негодаева и А. Агина), что приводило к полному отказу от воссоздания условно-романтического облика лермонтовского героя. Сам Демон с повязкой на голове, изображенный у Агина в трехчетвертном повороте, похож скорее на сурового скандинавского викинга, чем на мятежного небесного изгнанника.

Заслуга М. Зичи состоит в том, что он обратился к романтической интерпретации *Демона*, что он посвятил поэме несколько законченных циклов иллюстраций и осуществил вдумчивый перевод ее словесного ряда в зрительный, добившись редкой полноты его воссоздания.

Первый цикл графических работ на тему *Демона* был создан Зичи в 1860 году. Он состоит из 19 рисунков, выполненных карандашом и тушью. Законченный характер носит большой акварельный лист, хранящийся в Третьяковской галерее в Москве. Художник делает акцент на двукратном столкновении Демона с ангелом в их борьбе за Тамару. Особую значимость приобретают жесты романтических героев, экспрессия их мимики, форма и размах их крыльев, местоположение их на плоскости листа. Вариативность отдельных графических «кадров» связана со стремлением Зичи преодолеть статику двухмерного пространственного искусства и ввести движение во времени.

Большой выразительностью отличаются новые рисунки Зичи, выполненные в 70-е годы (*Тамара и Демон*, *Тамара и ангел-хранитель*), опубликованные в России в технике гравюры.

Новый цикл иллюстраций к *Демону* включает 20 рисунков. Он выполнялся с 1881 по 1883 годы. Зичи использовал теперь мягкий уголь и мел на желтой бумаге, раскрывал героев поэмы в исключительных романтических обстоятельствах грузинской природы и быта. В истолковании Демона Зичи отказывается от превышения привычного масштаба изображения, от эстетизации возвышенных начал его облика. Интересно и другое: черты лица Демона весьма напоминают шалапинский грим в аналогичной партии. Вероятно, пытливый оперный певец тщательно штудировал рисунки Зичи при решении роли в музыкальном творении А. Г. Рубинштейна. Образ Демона настолько захватил художника, что даже в годы пребывания в Венгрии он вновь обращается к этой теме и создает картину *Триумф Демона разрушения* (1878. Венгерская национальная галерея).

Когда в начале 80-х годов при Николаевском кавалерийском училище был создан первый в России Лермонтовский музей, М. Зичи передал ему в дар почти все свои рисунки и иллюстрации к *Демону*. Сейчас они принадлежат музею Пушкинского дома (Института русской литературы в Петербурге).

Тщательно иллюстрировал М. Зичи и роман *Герой нашего времени*, для чего предпринял специальную поездку на Кавказ. Это помогло художнику и в точном воссоздании пейзажа, обстановки, типажа, и в романтизации героев романа. 24 рисунка к *Княжне Мери* свидетельствовали о плодотворности такого подхода художника к образам лермонтовского произведения. В целом творчество русского автора, по признанию Зичи, породило в нем «подлинный культ этого поэта».

Кроме рисунков к произведениям русских писателей, венгерский художник в 1888 году создает яркие иллюстрации к *Витязю в тигровой шкуре* Ш. Руставели (ныне они хранятся в Музее Грузии в Тбилиси), к драмам Шекспира, к поэмам Байрона и Гёте, к новеллам Т. Готье и А. Мюссе.

Особенно следует сказать об интерпретации в графике Зичи стихов и поэм венгерских авторов: Ш. Петёфи, Я. Гараи, И. Мадача, Я. Араня (иллюстрации к балладам последнего в технике туши, выполненные в 1890-х годах, ныне украшают Венгерскую национальную галерею).

Россия высоко оценила вклад венгерского художника в сокровищницу ее и мирового искусства. И. Е. Репин очень высоко отзывался об иллюстрациях Зичи. В 1858 году Санкт-Петербургская Академия художеств «за искусство и познания в живописном акварельном искусстве» избирает венгерского мастера своим академиком. А в следующем – 1859 году – высочайшим указом художник был удостоен ордена Св. Станислава 3-й степени. Еще через два года его награждают орденом Анны 3-й степени. Его делают официальным придворным живописцем и предписывают сопровождать царя в загородных поездках и на охоте. Высоко оценивают Михая Зичи и представители других национальных культур. Так, французский писатель и критик Теофиль Готье, познакомившись в работах венгра в Петербурге, очень высоко отозвался об его акварелях и в своей книге *Путешествие в Россию* посвятил М. Зичи целую главу, сопроводив ее восторженными похвалами в адрес художника.

Здесь, в России, М. Зичи обрел и свое семейное счастье. Он женился на Александре Ершовой, от брака с которой имел четверых детей. Художник, однако, не принял православия, в связи с чем его брак и дети длительный период воспринимались как незаконные. И только во время переезда в Венгрию законность семьи и детей была установлена официально. Там же, на родине, Зичи, ныне признанный и высоко оцененный соотечественниками, выполняет официальный заказ правительства и пишет большую картину *Австрийская императрица Елизавета у гроба венгерского политического деятеля Ференца Деака*.

Но вторая родина – Россия, – так приветливо встретившая Михая Зичи и принесящая ему почести и славу, – вновь неудержимо влечет художника.

В 1880 году он возвращается в страну, где прошли основные годы его творческой жизни, поселившись в доме на Фонтанке 32/1, где некогда бывал его любимый поэт Лермонтов и где жил Печорин, герой романа *Княгиня Лизовская*. В Петербурге Зичи создает портрет поэта К. Случевского, иллюстрирует стихи Я. Полонского, воплощает образ любимого города в новых рисунках (*Парусные суда на Неве, Бал в Аничковом дворце* и многие другие). В феврале 1898 года большого друга России и высоко ценимого художника избирают почетным членом петербургской Академии художеств.

Михай Зичи завершил свой жизненный и творческий путь 15 (28) февраля 1906 года в Петербурге. На его гроб рядом с иными знаками почести был положен венок с красно-бело-зеленой лентой, воплощающей цвета национального флага Венгрии. Надпись гласила: «Михаилу Зичи – Венгерское общество изобразительных искусств». Прах живописца и графика был перевезен в Будапешт и торжественно захоронен на кладбище Керепеш.

СИМВОЛИЗМ КАК «АВТОБИОГРАФИЯ»:
ГЕРМЕНЕВТИКА ЖИЗНЕТВОРЧЕСКОГО ТЕКСТА
(Заметки к мемуарной прозе В. Ф. Ходасевича)

Каталин Сёке

(Szöke Katalin, Szeged)

Автобиографичность или автобиографическое начало в символистском понимании поэтики прозы русского модернизма играет репрезентативную роль; как один из главных мифотворческих принципов этой прозы, расширяя границы самого жанра автобиографии, он тем самым и релятивизирует замкнутость литературного текста как такового. Примером такого понимания автобиографичности может служить проза Андрея Белого, А. М. Ремизова и В. В. Розанова. По-иному ставится вопрос о функции автобиографического начала, когда оно проявляется в прозе с подчеркнутой установкой на достоверность: в таких случаях автор должен сохранить иллюзию жанровой замкнутости. Легенда «серебряного века» была создана именно автобиографической прозой такого характера, воспоминаниями писателей, художников, мыслителей, литературных критиков и политических деятелей.

В связи с анализом автобиографизма в прозе В. Ф. Ходасевича, мне кажется, стоит выделить некоторые характерные черты поэтики мемуарной прозы Белого и Ремизова, возникшей примерно в тот же период, что воспоминания Ходасевича (в 1920-е, 30-е годы). Хотя осмысление Белым и Ремизовым жанра автобиографии в свете общесимволистского сюжета житнетворчества не оказало непосредственного (имею в виду стилистического) влияния на прозу Ходасевича, все-таки эти книги образуют некий общий, не только литературный, но и культурологический контекст, без которого невозможно интерпретировать особенности его автобиографической прозы. И как известно, Ходасевич, вообще восхищенный творчеством Белого, неоднократно писал о его мемуарах как литературный критик.¹

Уже в *Симфониях* Белого появилось сочетание мемуарных и романских тенденций. Его мемуарная трилогия (*Начало века*, *На рубеже веков*, *Между двух революций*) и мемуар-исповедь *Почему я стал символистом и почему не перестал им быть...* (1928 г.) написаны под знаком символистского принципа житнетворчества, несмотря на то, что движение уже кончилось. Как отмечает

¹ См. его статьи: Андрей Белый. *Черты из жизни* // «Возрождение» (Париж). 1934. 8, 13 и 15 февраля; *От полуправды к неправде* // «Возрождение». 1938. 27 мая.

А. В. Лавров, Белый в своих мемуарах «эстетически преобразовывает некогда пережитую и познанную реальность, стилизует жанр детализованной автобиографии, построенной по хронологическим этапам жизни (детство, юность, зрелость), предпринятой в русской литературе XIX века.»² То есть, художественно-документальная реальность создана по законам образного мышления, эмпирические факты в нем как бы рассыпаются, они не скреплены изнутри никакой связью. Лавров также регистрирует самую важную отличительную черту этих мемуарных реконструкций, которую он обнаруживает в том, что Белый «упорно делает акцент не на сказуемом», как обычно поступают мемуаристы, а на подлежащем – на личном местоимении, т. е. на «я».³ Исходя из предпосылок Лаврова, я полагаю, что Белый в своей мемуарной прозе создает гротескную «квинтэссенцию» исповедальности, характерной речевой манеры автобиографического повествования. В результате такой установки «остраются» портреты друзей и современников, которые скорее напоминают шарж. Поэтому не имеет смысла в связи с мемуарами Белого говорить о критерии «достоверности» вне внутрилитературного контекста, но несмотря на это, или, может быть, именно поэтому, Белый аутентично воссоздает дух эпохи. К. В. Мочульский пишет о мемуарах Белого: «Белый не историк, а поэт, фантаст. Он создает полный блеска и шума «миф русского символизма»».⁴ Повествующее «я» в воспоминаниях Белого умеет говорить только на языке этого мифа, представляя при этом точку зрения того культурного синкретизма, который можно считать самым значительным достижением русского символизма (и, конечно, творчества Белого). Интерпретировать «выразительные средства» этого языка можно только в ключе, заданном символизмом и мирозерцанием Белого. К примеру, если мы говорим о *жесте*, который является определяющим – синкретическим – началом для Белого, нельзя не думать о том, что жест в «словаре» писателя, «подобно ритму – одно из универсальных бытийных понятий, отличающих живую, самовыражающуюся и творящую субстанцию от мертвой, определившей себя, исчерпавшей себя.»⁵

Другого типа «стилизации» автобиографического жанра мы встречаем в мемуарной прозе Ремизова. Автобиографичность прозы Ремизова не раз отмечался в литературе о нем.⁶ Мне кажется, что автобиографичность Реми-

² А. В. Лавров. *Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого* // На рубеже двух столетий. М., 1989. Вступ. статья. С. 7.

³ Там же.

⁴ К. В. Мочульский. *Андрей Белый*. Париж, 1955. С. 269.; цит.: А. В. Лавров. Цит произв. С. 8.

⁵ А. В. Лавров. Цит произв. С. 25.

⁶ См. напр.: А. А. Данилевский. *Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд»* // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1988. С. 139–157.; С. Н. До-

зова, кроме поэтической функции, имеет прежде всего культурологический смысл как автономная художественная рефлексия по поводу дилеммы «культура/субкультура». Игра в автобиографичность в его творчестве связана с пародированием символистского принципа жизнотворчества, в результате чего Ремизов претворяет в миф «неофициальность», то есть создает некую стилизованную субкультуру, которая фигурирует в плане изображения как «малый мир» автобиографической легенды. Имитируя взгляд из субкультуры, он пишет как бы *апокриф* о маленьком человеке-страдальце. Его рассказчик (и герой) «снизу вверх» смотрит, и с этой перспективы рефлектирует на «вечные вопросы», поднятые символизмом, пародируя при этом аксиологическое пространство любой официальности.⁷

Уже начиная с 1920 годов мемуарные фрагменты составляют органическую часть ремизовской прозы, в частности романа-коллажа *Взвихренная Русь*. Квази-документализм этого произведения основывается на имитации субкультурного сознания, на вживании автобиографического «я»-рассказчика в роль вечного страдальца. Искания Ремизова в области разного рода неканонических текстов проходят преимущественно с целью подтвердить вышеупомянутую роль. В своеобразном автобиографическом театре сюжета романа-коллажа Ремизова «действующими лицами» являются и его друзья и современники, которым суждено играть на сцене стилизованной субкультуры. Поэтому их поведение и взгляды предстают в ореоле интимной неофициальности, несмотря на то, что все они на самом деле представители «высокой культуры». Не случайно, например, что Ремизов отзывается о Лев Шестове (в некрологе философа, смонтированный и в текст *Петербургского буерака*) следующими словами: «Во всех моих комедиях Шестов сыграл главную роль».⁸

После такого введения закономерно должны возникнуть следующие вопросы: 1) В какой мере автобиографическая проза Ходасевича связана со стилизаторскими тенденциями символистских мемуаров? 2) В каком ключе можно представить вопрос о «достоверности», созданных в мемуарах портретов? 3) Что является отличительной чертой нарративной структуры, как интерпретировать текст в качестве автономной художественной реальности?⁹ О

ценко. «Автобиографическое» и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 33–41.

⁷ См. об этом нашу работу: К. Сёке. Дихотомия культуры и «субкультуры» в русском модернизме. I. «Нисхождение» как дилемма культуры у Андрея Белого и А. Ремизова // „Studia Slavica Hung.” 42. 1997. С. 417–423.

⁸ А. М. Ремизов. Памяти Льва Шестова // «Последние новости». 1938. № 6451. С. 2.

⁹ Я полностью согласна с исследователем творчества Ходасевича, С. А. Бочаровым, который в своей основополагающей работе считает *Некрополь* художественным произведением: «Некрополь – мемуарное и художественное произведение: воспоминания, переросшие в символический образ» (С. А. Бочаров. Памятник Ходасевича // В. Ф. Ходасевич. Собр. соч. в 4 т.

воспоминаниях Ходасевича высказывались крайне субъективные оценки, резко противоречившие друг другу. С одной стороны, была создана легенда о «злом языке» писателя, а с другой – в оценках компетентных людей расхваливалась «объективность» мемуаров, прежде всего в интерпретации феномена русского символизма. Я называю прозу Ходасевича в целом, включая и его критические статьи и литературоведческие работы, *автобиографической*. Для анализа я выбрала еще прижизненно вышедший том воспоминаний – *Некрополь* (1939). Мой выбор был предопределен тем фактом, что портреты *Некрополя* полностью соотносимы со средой, проблемами и духовными исканиями символизма, того направления, которое имело определяющее значение для творчества и жизни Ходасевича. В воспоминаниях меня интересует процесс ретроспективной переоценки, вкладывающий сюжетный смысл в прошлое не только героев, но и рассказчика – *перспективу его эмансипации*.

В собственном «автобиографическом мифе» Ходасевича с символизмом связана одна *травма* – *позднее рождение* (в общесимволистском контексте рождение – *genesis* – обычно мифологически маркированный знак самоопределения). В своем автобиографическом фрагменте, в *Младенчестве* он пишет о том, что «опоздал родиться», был поздним ребенком в семье; потом факт этой «опоздалости» переводится также на литературную биографию: «Мое опоздалое рождение помешало мне даже в литературе. Родись я на десять лет раньше, был бы я сверстником декадентов: года на три моложе Брюсова, года на три старше Блока. Я же явился в поэзии тогда, когда самое значительное из мне современных течений уже начинало себя исчерпывать, но еще не настало время явиться новому.»¹⁰ В поэзии Ходасевича, высоко ценимой многими (в частности Андреем Белым и В. Д. Набоковым), интерпретируются почти все мифологемы символистской поэзии; в ней осуществляется, в литературе о Ходасевиче еще полностью не раскрытая, сложная диалогическая связь с текстами русского символизма. Проза Ходасевича также ориентирована на символизм – и поскольку она автобиографична, в ней происходит переосмысление принципа житнетворчества в *стилизованном герменевтическом коде*. Я полагаю, что наличие этого стилизованного герменевтического кода составляет особенность прозы Ходасевича. Ведь связь жизни с литературой мыслилась им как органически необходимая, поэтому рассказчик в прозе Ходасевича хочет как бы проникнуть в глубинную суть житнетворческих текстов, упрямо их «читает», и в исканиях пути к пониманию, он как бы невольно «создает» новые тек-

Т. 1. М., 1996. С. 55.). Работа Бочарова дала мне толчок к попытке проанализировать нарративную структуру воспоминаний Ходасевича.

¹⁰ В. Ф. Ходасевич. *Младенчество. Отрывки из автобиографии* // В. Ф. Ходасевич. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 190.

сты, которые – по глубокому убеждению автора – могут возникнуть только на основании «правильного» чтения и «правильной» интерпретации «священного» пратекста. Наличие этого стилизованного кода наиболее убедительно можно показать на примере портретов *Некрополя*. С вышеупомянутой точки зрения, единство структуры *Некрополя* подтверждается даже последним диалогом книги, в котором сам «герой», Максим Горький рефлектирует на сюжет одного из первых очерков, на портрет В. Я. Брюсова, одобряя качество интерпретации и заказывая тем самым и себе подобный.

Исследователи *Некрополя* уже отмечали, что символизм Ходасевич осмысляет в двух ракурсах – одновременно изнутри и со стороны.¹¹ Чтобы уточнить это предположение, требуется анализ повествовательной манеры книги. Ради этой цели я выбрала три первых портрета *Некрополя*. С точки зрения развернутого в них сюжета они являются связанными друг с другом, образуют некое структурное единство, освещая, в частности, биографическую подоплеку романа Брюсова *Огненный ангел*. Однако «Ich»-форма повествования в *Некрополе* скрывает в себе определенную двойственность. «Я», с одной стороны, часто проявляет себя в тексте в изречениях авторитарного характера: создается впечатление, что это «я» эмансипируется, превращается из интерпретатора в критика, выражая свое неприятие некоторых взглядов, изображенных в очерках персонажей (Например, в самом начале портрета Белого: *Я далеко не разделял всех воззрений Белого...*¹² и т. п.). В конечном итоге в тексте, через высказывания этого рассказчика создается иллюзия, что речь идет о «потопленной истине», и перед нашими глазами, „hic et nunc” пишется истинная история русского символизма. В ознаменование этой цели формулируется и основной пафос воспоминаний: *сохранить несколько истинных черт для истории литературы*.¹³ Ниже цитируемый пассаж из очерка о Белом, служил, наверное, подосновой тех мнений, согласно которым книгу Ходасевича характеризует «неподкупная правда»,¹⁴ т. е. безусловная, «объективная истина»: *Я долгом своим (не легким) считаю – исключить из рассказа лицемерие мысли и боязнь слова. Не должно ждать от меня изображения иконописного, хрестоматийного. Такие*

¹¹ А. В. Лавров. *Вступительная статья к публикации очерка Андрея Белого* // Русская Литература. 1989. № 1. С. 118.

¹² В. Ф. Ходасевич. *Некрополь* // В. Ф. Ходасевич. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 42. Цитаты из *Некрополя* в дальнейшем приводятся по этому изданию.

¹³ Там же.

¹⁴ В. Вейдле о *Некрополе* пишет следующее: «Несмотря на свое заглавие, на кладбище она не похожа; это не город мертвых, а селение живых. Живыми показаны все, кто в ней изображен; с одинаковым искусством обрисована духовная среда, к которой они принадлежат, и сами они, как живые люди [...] в ней радуется до конца, в любой странице, неподкупная правда...» В. В. Вейдле. *«Некрополь» В. Ходасевича* // «Современные записки». LXIX. (Париж). 1939. С. 393–394.

изображения вредны для истории. Я уверен, что они и безнравственны, потому что только правдивое и целостное изображение замечательного человека способно открыть то лучшее, что в нем было. Истина не может (быть) низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому «возвышенному обману» хочется противопоставить нас возвышающую правду: надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порой даже за самые эти слабости. Такой человек не нуждается в прикрасах. Он от нас требует гораздо более трудного: полноты понимания.¹⁵ (выделено мной – К. С.)

С другой стороны, повествующее «я» в *Некрополе* постоянно поправляет себя, оно не уверено в своем статусе, и то открыто отказывается от позиции интерпретатора и от герменевтической точки зрения, выражая желание возвратиться к роли мемуариста, то сомневается в том, что может исполнить эту роль. (Например, в портрете Нины Петровской: *Не мог бы я, как полагается мемуаристу, «очертить ее природный характер»*;¹⁶ в воспоминаниях о Брюсове: *Я пишу воспоминания, а не критическую статью.*)¹⁷ Эта двойственность в «Ich»-структуре приводит к своеобразной диалогичности сюжета *Некрополя*, которая распространяется также на авторское повествование, на рассказ от третьего лица.

В выбранных нами портретах предметом рефлексированного сюжета является принцип житнетворчества в символистском понимании, который интерпретируется в точных, даже пригодных для литературоведения формулировках. Рассказ Ходасевича характеризует филологическая корректность вплоть до использования филологических механизмов, для аргументации приводятся цитаты из произведений, дневников и писем. В рассказе от третьего лица принцип житнетворчества представлен как норма. Но несмотря на это, сюжет образуется все-таки *отклонением от нормы*, перспективой эмансипации и в художественно-стилистическом смысле, ведь речь идет о художественной биографии-автобиографии. Передача «отклонения от нормы» осуществляется в *Некрополе* при помощи остранинного сюжета, применением гротеска, даже и абсурда в обрисовке портретов. В результате этого в рассказе от третьего лица намечается определенный диалогизм между рефлексированным и эмансипированным сюжетом. В истории треугольника Нины Петровской, Брюсова и Белого любовные интриги и их человеческие отношения предстают в ином свете, чем это зафиксировано сюжетом известного романа Брюсова *Огненный ангел*. В центре сюжета этой истории, увековеченной в *Некрополе* ставится резонер-

¹⁵ В. Ф. Ходасевич. Цит. произв. С. 42.

¹⁶ Там же. С. 9.

¹⁷ Там же. С. 35.

ство, трагическая абсурдность резонерского поведения Нины Петровской. (Главное же – она очень умела «попадать в тон».)¹⁸ В интерпретации повествователя в случае Нины «текст житнетворчества» пишется жизнью. Однако изображенная здесь «жизнь», получившая перспективу в автобиографии „ex post“, является опустошенной, потерявшей смысл не в меньшей мере потому, что она уже «объективизирована», т. е. предопределена тем, что уже увековечили в литературе. Тем фактом, что роман о ней закончен (в очерке обыгрываются оба значения слова «роман»), жизнь Нины как бы «повисает в воздухе», потеряв свой контекст. Создать новый контекст «жизнь» сам по себе, без литературы не способна. Жизненные перипетии в портрете Нины последовательно обозначены литературной терминологией: *Со смертью Ренаты не умерла Нина Петровская, для которой, напротив, роман безнадежно протягивался. То, что для Нины еще было жизнью, для Брюсова стало использованным сюжетом. Ему тягостно было переживать, все одни и те же главы.*¹⁹ / *Жизнь Ниной была «лирической импровизацией» – она хотела создать «поэму из своей личности».*²⁰ / *Конец личности, как и конец поэмы о ней, – смерть. В сущности поэма была закончена в 1906 году, в том самом, на котором сюжетно обрывается «Огненный ангел». Остальное – мучительный эпилог.*²¹ / *Со смертью Нади была дописана последняя фраза затянувшегося эпилога. Через месяц с небольшим, собственной смертью, Нина Петровская поставила точку.*²²

Я рискну ставить вопрос о следующей параллели: изображение, данное в таком ракурсе «житнетворчества», напоминает сюжет романа К. К. Вагинова *Труды и дни Свистонова*: точнее, изображенное в нем квазибытие персонажей, и, наконец, даже вхождение автора в свое произведение. Это предположение, кажется, можно распространить и на сюжетную коллизию очерка о Брюсове. В образе Брюсова (согласно интерпретации Ходасевича – текст житнетворчества в его случае пишется литературой) на первый план выдвинуты обезличенность этой фигуры, ее неспособность любить: Брюсов «любил только литературу», т. е. он осуществляет принцип житнетворчества наизнанку. Он все «литературизует», и это в интерпретации повествователя обозначает не что иное, как материализацию духовных ценностей. Изображение «мещанского демонизма» Брюсова смягчается только в конце портрета, введением мотива *ребенка* (мотив «ребенка», образ младшей сестры, Нади, появляется так же в конце портрета Нины Петровской): *Одиноким, измученным, обрел он, однако, и неожиданную радость. Под конец дней взял*

¹⁸ Там же. С. 12.

¹⁹ Там же. С. 15.

²⁰ Там же. С. 17.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 18.

на воспитание маленького племянника жены и ухаживал за ним с нежностью, как некогда за котенком. Возвращался домой, нагруженный сладостями и игрушками. Расстелив ковер, играл с мальчиком на полу.²³

В последней, завершающей части этого триптиха, в портрете Белого – несмотря на то, что и в этом тексте доминирует остранный взгляд, точка зрения стилизованного герменевтического подхода – на уровне сюжета, кажется, оправдывается аутентичность представления принципа жизнотворчества. Так как в биографии Белого «дар писать» и «дар жить» не исключают друг друга. Не случайно, что портрет начинается именно с семантизации мотива ребенка, с его перевода в план мифологем русского символизма: *Золотые кудры падали мальчику на плечи, а глаза у него были синие. Золотой палочкой по золотой дорожке катил он золотой обруч. Так вечность «дитя играющее» катит золотой круг солнца. С образом солнца связан младенческий образ Белого.*²⁴ В этом очерке на уровне мотивной структуры завершается также и сюжет Нины Петровской. О пророческом стихотворении Белого, *Золотому блеску верил / и умер от солнечных луч*, которое он просил читать перед смертью, выясняется, что оно было посвящено Нине: *Слушая последний раз эти пророческие стихи, он, вероятно, так и не вспомнил, что некогда они были посвящены Нине Петровской.*²⁵ Этим жестом, жестом нитерпретатора-филолога, литературное существование Нины в контексте жизнотворчества получает окончательное оправдание. Повествователь в *Некрополе* доводит до конечной инстанции герменевтический код и по-настоящему завершает «истинный глубинный сюжет» *Огненного ангела*.

Суммируя вышесказанное, хочется отметить, что автобиографическая проза Ходасевича, подобна мемуарам Белого и Ремизова, основана на стилизации и театрализации жанра автобиографии и его повествовательной манеры. Особенность стилизации в прозе Ходасевича заключается в обыгрывании герменевтического кода текста, в результате которого эмансипируется фигура повествователя-интерпретатора, который создает уже новые, «постсимволистские» сюжеты, на заданную ему своей и чужой биографией тему. В *Некрополе* поэтому явно подвергается сомнению и принцип миметической и принцип символистской репрезентативности мира. Об этом свидетельствует следующий пассаж из очерка о Чехове: «Эпоха – лишь сцена, герои – лишь маски, наделенные характерными свойствами. Содержание пьесы не в декорациях и не в самых героях как таковых. И то, и другое можно менять, не нарушая замысла. [...] Содержание в жизненных соотношениях.»²⁶

²³ Там же. С. 41.

²⁴ Там же. С. 43.

²⁵ Там же. С. 67.

²⁶ В. Ф. Ходасевич. *Литературные статьи и воспоминания*. Нью-Йорк, 1954. С. 127.

ЗЕРКАЛО В ЗЕРКАЛЕ

(Анализ стихотворного цикла Марины Цветаевой «Ахматовой»)

Жужанна Сабо

(Szabó Zsuzsanna, Szeged)

Кто меня звал? Этот вопрос является одним из важнейших в жизни и творчестве М. И. Цветаевой. Какой бы независимой личностью она ни была, всю жизнь она занималась проблематикой преемственности и взаимосвязей в области культуры и литературной традиции. Об этом свидетельствуют ее многочисленные стихотворения и эссе, посвященные выдающимся деятелям культуры.

Вопрос «Кто меня звал?»¹ Цветаева ставит в эссе *Искусство при свете совести*. Постановка такого вопроса указывает на то, что Цветаева воспринимала искусство как процесс, разные стороны которого связаны друг с другом и влияют друг на друга. Такое понимание искусства заставляет вспомнить теорию М. Н. Бахтина о диалогической природе романа. В стихотворениях цикла «Ахматовой» формируется диалог, напоминающий тот, который описывается в бахтинской теории, и в нашей работе мы попытаемся раскрыть свойства и смысл диалогических ситуаций, характерных для поэтики Цветаевой.

Одним из главных смыслообразующих принципов в стихотворном цикле «Ахматовой» является стилизация низкого и высокого слоев культуры, которая так же представляет собой определенную точку зрения лирического героя. Стихи построены на парадоксальном взаимодействии противоположных образов, вызванных именно этой культурологической оппозицией. Лирическая героиня Цветаевой обращается «к своей аристократической сестре в поэзии» и она «временами как бы перевоплощается в женщину из народа».² В результате этого в стихотворениях цикла возникает «квазидиалог» – характерная для поэзии Цветаевой речевая ситуация. Эту речевую ситуацию нельзя называть монологом, ведь в ней подчеркивается обращение лирического «я» к «другому», вследствие чего формально создается диалогическая ситуация, в которой важную роль играют обращения и другие речевые признаки диалога. Непосредственность обращения сопровождается в стихотворениях цикла и повышенной эмоциональностью, как бы смывающей расстояние между

¹ М. И. Цветаева. *Искусство при свете совести* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. М., 1988. С. 395.

² А. Саакянц. *Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества*. М., 1986. С. 103.

«другим» и лирическим «я»: возникает впечатление, будто они испытывают друг к другу чрезвычайно интенсивные чувства.

Характерные черты диалогической ситуации отражаются и в лирическом сюжете: мир, представляемый «аристократической сестрой в поэзии», оказывается необходимой частью воссозданного в цикле мира, ведь образ «другого» является «альфой и омегой» всех движений – все импульсы как бы исходят от него. Речевая ситуация такого рода появляется во многих стихотворениях Цветаевой и через нее изображаются самые разнообразные отношения и соотношения между «я» и «другим». Но в этом диалоге «другой» является лишь «средством»: в процессе создания образа «другого» лирическое «я» рассказывает на самом деле о себе, о своих внутренних переживаниях; раскрывает нам процесс, происходящий в его душе. Вырисовывается своеобразный автопортрет: образ «другого» постепенно смывается, его черты как бы растворяются и сливаются с чертами лирического «я» – и читатель оказывается в позиции свидетеля создания необыкновенного образа, вызванного энергией подсознательного – сублимацией.

Распространенное в психоанализе понятие сублимации помогает нам раскрыть некоторые особенности поэзии Цветаевой – механизмы создания образа лирического героя. Небезинтересно отметить, что между понятием сублимации, употребляемой в работах М. Клейн, и принципами цветаевского мифотворчества и мифоразрушения можно найти некоторое сходство. Клейн подчеркивает тот момент в сублимационном процессе, который направляется на восстановление «хорошего» предмета, раздробленного деструктивными инстинктами.³ Композицию циклов «*Стихи к Блоку*» и «*Ахматовой*» так же определяет наличие огромной, разрушающе-созидательной инстинктивной энергии и ее поэтическая трансформация.

Хотя в стихотворениях Цветаевой изображаются представляемые «другим» ценности, поведение лирического «я» и усваивание им этих ценностей во многом напоминает процесс, названный Фрейдом *вторичным нарциссизмом*: т. е. «я» формируется путем отождествления с «другим», и в конечном счете «другой» поглощается им.⁴ Это вовсе не обозначает, что исчезают все межличностные отношения, речь идет о том, что эти соотношения интериоризируются – то есть в стихотворениях остается только их внешняя структура как отпечаток личных отношений.

Может показаться, что говорить о нарциссизме в связи с поэзией Цветаевой немного непривычно и необоснованно, несмотря на то, что в ее многочисленных письмах и эссе несомненно проявляется нарциссизм («Мне все

³ J. Laplanche – J. B. Pontalis. *A pszichoanalízis kritikai szótára*. Bp., 1994. 45. l.

⁴ J. Laplanche – J. B. Pontalis. Цит. произв. С. 317.

равно, я сильна, мне ничего не нужно кроме своей души»)⁵ Нарцисстический процесс в его фрейдовском понимании выражается все-таки нагляднее всего в поэтической сублимации. Согласно теории психоанализа нарциссизм является любовью к самому себе, к своему образу как объекту.⁶ Хотя лирическая героиня Цветаевой как бы стремится к созданию диалогического отношения, в стихотворениях формируется лишь ее собственный образ, ее автопортрет. «Другой» – часть этого автопортрета, зеркальное отображение лирического «я». Таким образом нарциссизм в стихотворениях Цветаевой можно воспринимать как творческую сублимацию личностных отношений и как их «объективацию».

В связи с изображением образа «другого» в цикле *«Ахматовой»* осуществляется композиционный принцип, подобный композиционному принципу цикла *«Стихи к Блоку»*: образ «другого» непрерывно развивается и проходит через ряд метаморфоз. В конце цепи метаморфоз в изображении «другого» появляются черты, отличающиеся коренным образом от его изначального образа. В конечном итоге происходит *процесс изменения лица*, и в этом процессе роль катализатора играет лирическое «я». Изменение лица «другого» происходит постепенно, и каждая «степень» в этом процессе имеет особую значимость с точки зрения нарастания творческой энергии лирического «я».

Вследствие этого лирическое «я» формирует свое произведение как со-творение мира «по своему образу и подобию». В связи с этим следует при-помнить эссе Цветаевой *Поэты с историей и поэты без истории*, в котором она, анализируя процесс поэтического творчества, выражает свою убежденность в том, что в процессе творчества не может быть повторения. Этот тезис подтверждается между прочим тем библейским сюжетом, что Бог сотворил человека по своему образу и подобию, но самого себя не повторял. Эпиграф эссе – известная цитата из Гераклита – должен утверждать именно то же самое («Никто еще дважды не ступал в одну и ту же реку»): если в процессе повторения происходит даже и самое мелкое изменение, изменяется и конечный результат процесса. Изменяется – то есть становится другим, новым. В этом случае не может идти речь о повторении – уже сам акт является творением.⁷

Общеизвестно, что все творческие процессы носят игровой характер.⁸ В игре появляется фиктивность – нереализованные до момента игры возмож-

⁵ М. И. Цветаева. *П. И. Юркевичу* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. М., 1988. С. 466.

⁶ J. Laplanche – J. D. Pontalis. Цит. произв. С. 316.

⁷ см. М. И. Цветаева. *Поэты с историей и поэты без истории* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза. М., 1984. С. 406.

⁸ Normann O. Brown. *Művészet és Erosz* // Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény. Bp., 1998. 12. l.

ности. С помощью игры стирается грань между действительностью и воображением; между ними возникает удивительное, однократное и неповторимое взаимодействие. Без этого взаимодействия в стихотворениях Цветаевой не могло бы осуществиться изменение лица «другого».

Вследствие такого понимания творения и повторения Цветаева чрезвычайно часто использует самые различные цитаты из текстов своих современников и предшественников; эти цитаты фигурируют в стихотворениях как аллюзии и образуют определенный подтекст интерпретации. Цветаева мастерски использует мотивы других поэтов, осуществляя поэтику игры. Чужие мотивы обогащают ее поэзию, и именно в этом квазиподражательном жесте можно найти одну из важнейших особенностей ее искусства. Воспроизводя чужие мотивы, лирическое «я» создает образ «другого», но поскольку волюнтаристическая сублимация является доминирующим моментом в поэзии Цветаевой, этот образ постепенно приобретает черты «творца», т. е. самого лирического «я».

В этом контексте следует вспомнить теорию Бахтина о «чужом слове». Важное значение «чужого слова», по мнению Бахтина, состоит в том, что мышление человека начинается с борьбы с чужими мыслями — и тем самым «чужое слово» с самых ранних пор оставляет свой отпечаток на мышлении человека. Поскольку мы поднимаем «чужое слово» в ранг высказывания, как бы меняются и субъекты, и поэтому мы одновременно поднимаем и это изменение в ранг высказывания. Граница между двумя говорящими смывается, растворяется и воля говорящего распространяется на «чужое слово». Таким образом возникает некая «двойная экспрессия».⁹

С помощью бахтинской двойной экспрессии можно объяснить самые характерные черты поэзии Цветаевой. Двухголосие создает некую напряженность, ведь два голоса как бы устремляются друг к другу. Интонация стихотворений импульсивна, горяча; экспрессивная страстность лирического «я», несмотря на отрывки с замедленным темпом, всегда оживляется двойной силой.

Двухголосие возникает кроме этого и вследствие основной речевой ситуации: оно является естественным «спутником», сопровождающим элементом диалога, в котором одновременно звучит не один голос, а несколько голосов. Все-таки во всех голосах, поскольку цветаевский диалог носит условный характер, звучит голос лирического «я», он присутствует во всех высказываниях. Таким образом только через него, только с его «помощью» можно интерпретировать образ «другого». Вследствие этого, «зеркало» (призма лирического «я») искажает и начинается волюнтаристическая сублимация, в

⁹ см: М. М. Бахтин. *Проблема речевых жанров* // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 273.

ходе которой, в согласии с теорией двухголосия, голоса постепенно сливаются, исчезает расстояние, возникает некое единство.

На основе выше изложенного можно констатировать, что в стихотворном цикле *«Ахматовой»* проявляются разные формы диалогичности: с одной стороны, диалогичность воплощает конкретная, реальная личность адресата, и она выражена так же в жесте обращения лирического «я»; а с другой стороны, диалогичность проявляется в необыкновенном поэтическом приеме, вследствие которого голос говорящего становится — как ни парадоксально — полифоническим. Почти все образы, все метафоры одновременно связаны с разными слоями культуры, то есть горизонтально возникает некая полифоническая структура. Однако, мотивы становятся полифоническими и по вертикали: их семантика многослойна, начиная с самых простых, элементарных значений, заканчивая более глубокими слоями, в которых уже открываются новые значения. Эти новые значения органично связаны и с тематической структурой стихотворного цикла. Они образуют построенную и вертикально и горизонтально на «диафонии» систему, которая определяет и даже гарантирует внутреннюю кохезию стихотворений цикла и созвучие различных стихотворных элементов.

Основную оппозицию стихотворного цикла образует противопоставление высокого и низкого слоев культуры. Под понятием «высокая культура» мы подразумеваем в этом случае представляемые А. А. Ахматовой («аристократической сестрой») ценности: канонизированные аристократической культурой, классической эпохой петербургской литературы, европейской цивилизацией — на это указывают и пушкинские аллюзии. Ритуальность речи лирического «я» («женщины из народа»), фольклорные мотивы и элементы разговорной речи представляют в стилизованной форме низкий слой культуры. В результате этого культурного антагонизма формируется основная бинарная оппозиция стихотворного цикла: образ «другого» возникает в борьбе дуалистических противоположностей. Это отношение между лирическим «я» и «другим» выражается нагляднее всего в мотивной структуре, и при анализе этой структуры, по нашему убеждению, можно раскрыть и процесс «объективизации» в лирике Ахматовой.

Муза. В первых стихотворениях цикла *«Ахматовой»* мотив музы является доминирующим началом. Он отсылает нас к поэзии Ахматовой, в которой часто появляется образ музы как мыслообразующее начало. Таким образом выражается связь поэта с петербургской культурой и пушкинской эпохой русской литературы. Но мотив музы, который явно исходит от Пушкина, является не только атрибутом петербургской культуры, но и символом женского принципа в искусстве, по-этому вполне обоснованно назвать адресата в дальнейшем не «другой», а «другая».

Не случайно, что в первой половине цикла лирическое «я» по имени «муза» обращается к своему адресату. Общеизвестно, что Ахматова училась и жила в Царском Селе, а этот пригород воплощает в себе европеизированную культуру России XVIII–XIX веков. Кроме этого, Царское Село, благодаря своей архитектуре и интерьерам, стало символом неограниченной власти и роскоши барокко. Образ музы направляет внимание и на проблематику бытия поэта-художника: ведь образ музы воплощает в себе чистую гармонию, классическую уравновешенность искусства греко-римской античности. Только что начатый диалог между музой-адресатом и лирическим «я», с помощью этого обращения переводится в сферу истории культуры. Мотив музы указывает и на проблематику женственности: «другая» в стихотворениях представляет собой женское начало. Хотя ее образ беспрерывно и динамично меняется, ей свойственна как постоянный элемент амбивалентная двойственность красоты и смерти.

В первом стихотворении стихотворного цикла (*О муза плача, прекраснейшая из муз!*) вырисовывается парадоксальная картина. Через мотив плача создается амбивалентная речевая ситуация: поскольку плач обозначает боль, которую нельзя артикулировать, и в то же самое время является и жанром фольклора, он противопоставляется гармоничной возвышенности, классической уравновешенности, представляемой образом музы. Муза символизирует наличие ценностей, а плач выражает потерю ценностей. Но именно эта неотделимая от образа музы двойственность оказывается для лирического «я» состоянием самой высокой степени (*«прекраснейшая из муз»*). В первой строке стихотворения все-таки чувствуется некая больная ирония, ведь муза в традиционном значении слова всегда должна способствовать созданию, а не разрушению ценностей в художественном произведении.

Обращение в следующей строке стихотворения представляет собой утверждение (*О ты, шальное исчадие ночи белой*). Утверждение лирического «я» основано на тесной связи «другой» с Петербургом, и в результате этого портрет «другой» дополняется некоторыми *демоничными чертами* – образ музы как бы приобщается к городу белых ночей. Ведь общеизвестно, что среди народа в связи с Петербургом с самого начала основания города создавались разные мифы, вследствие чего город и в фольклоре, и в русской литературе петербургского периода нередко изображался как царство Антихриста, жилище диких, зловещих, даже апокалиптических существ.

В следующих строках стихотворения преобладают мотивы демонического характера: изображается огромная волшебная сила «другой» – колдуньи, которая приносит смерть и разрушение: *Ты черную насылаешь метель на Русь, / И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы*. Выясняется, что «другая» в стихотворном цикле вовсе не похожа на музу в традиционном, класси-

чески возвышенном смысле этого слова. Она принадлежит не к идиллистическому миру искусства, а к диким, капризным, адским силам, ритуальному миру фольклора и народной религиозной субкультуры.

В жесте обращения лирического «я» в первом стихотворении выражается глубочайшее уважение, низший поклон перед «другой», как в древней, неканонической молитве: *Мы коронованы тем, что одну с тобой / Мы землю топчем, что небо над нами – то же!* В этом контексте «другая» представляет собой великолепный, но все же устрашающий образ, царствие которого оказывается грозным, потому что ее власть неограничена. Неслучайно, что в следующих строках звучит возвышенная трагичность державинской оды: *И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой, / Уже бессмертным на смертное сходит ложе.* Вокруг «другой» одни раны, ощущается боль и всегда присутствует смерть, именно как в греческих трагедиях. Парадоксальность трагического положения состоит в том, что «другая» обеспечивает бессмертие для своих близких именно через их смерть.

Анализ своеобразной демонической фигуры музы, позволяет констатировать, что через ее образ изображается само искусство, сама поэзия – только не в традиционном смысле слова. Традиционно муза представляет чистоту и блеск искусства. Однако, лирическое «я» толкует понятие слова «искусство» по-другому: в мире искусства господствуют огромные и грозные силы, которые нельзя обуздать – силы эмоций и силы мыслей, вызванные эмоциями. Чистый лик музы символизирует тот единственный момент, когда процесс творения завершается и в произведении как бы доминирует благоустроенность. Но это состояние недолговременно – оно лишь один единственный момент. Творчество не может окончательно обуздать все силы, ведь именно оно пробуждает новые мысли и новые эмоции. В связи с этим стоит обратить внимание на то, что Бахтин понимал рецепцию как близкое к диалогу действие: «Могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и многосмысленным. В понимании оно восполняется сознанием и раскрывается многообразие его смыслов. Таким образом, понимание [...] активно и носит творческий характер.»¹⁰ Этот эффект, характерный для художественного произведения («всегда вносит нечто новое»¹¹) выражает нагляднее всего выше процитированная метафора «стрела» (*И вопли твои вонзаются в нас как стрелы*). Мне кажется, что через образ музы-колдуньи в первом стихотворении цикла отражается бесконечный процесс рецепции.

¹⁰ М. М. Бахтин. *Из записей 1970–1971 годов* // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 346.

¹¹ Там же.

В портрете «другой» появляются черты, которые конкретно указывают на личность Ахматовой, и не только потому, что через образ музы припоминаются Пушкин и Петербург. Постоянные атрибуты «другой» – боль и тоска – были центральными элементами лирической героини Ахматовой, женщины-поэта. В них запечатлена и тематика ранней поэзии Ахматовой: ведь «ее художественная действенность связана с сильным переживанием, в зависимости от трагического развития всего стихотворения она окрашивается какими-то интимными и личными обертонами»,¹² и в этих стихах чрезвычайно часто появляются мотивы прощания, расставания.

Таким образом, можно констатировать, что «другая» как герой стихотворного цикла имеет двойное происхождение: она одновременно принадлежит и к небесной сфере, и к подземному царству. Это двойное бытие подтверждается в следующем стихотворении, в котором лирическое «я» с глубочайшим благоговением обращается к «другой»: *Я тебя пою, что у нас – одна, / Как луна на небе!*. Отношение лирического «я» к «другой» явно изменилось: в отличие от предыдущего стихотворения, где говорилось от имени коллектива, в этом стихотворении лирическое «я» решительно отказывается от соборности, ему кажется, что оно – одинокая избранница, избранная жрица (*Охватила голову и стою / – Что людские козни!*). В связи с «другой» опять подчеркивается, что ценности, представляемые ею, амбивалентны: *Чей смертелен гнев / И смертельна милость*. Лирическое «я» как бы на себе ощущает это роковое влияние (*Что и над моим Кремлем / Свою ночь простерла; Мне стянуло горло; Мне дыханье сузил*), а все-таки оно одерживает победу над «другой», поскольку оно в состоянии назвать ее: *Я впервые именем назвала / Царскосельской Музы*.

Акт наименования носит в стихотворении некий мистический характер. Называние, произношение или не-произношение имени представляет собой проблему во многих других стихотворениях Цветаевой. Эта своеобразная «игра в прятки» отражает древнюю боязнь перед словом: нельзя произносить безнаказанно слово с магической силой, оно затабуировано. Не-произношение слова выражает таким образом невозможность приближения к «другому», а произношение имени «другого» обозначает, что вся его сущность оказывается во владении того, кто его назвал.

Этот же процесс продолжается и в следующем стихотворении цикла, который образует важную ступень в полном исчезновении, в полной субли-

¹² В. М. Жирмунский. *Преодолевшие символизм* // В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 115.

мации образа музыки – в первоначальном словарном значении этого слова.¹³ Лирическое «я» обращается теперь к «другой» не во втором лице, а «другая» названа в третьем лице; лирическое «я» обращается не к «ней», а отзывается «о ней». Почти полностью исчезают даже и те грозные, огромные, приносящие смерть силы, которые были до сих пор свойственны «другой». Все затихло, приручилось. В стихотворении господствует смерть или некое, смертоподобное состояние: *И спят ресницы*. В этом состоянии «другая» оказывается маленьким, хрупким, беззащитным существом: *О, тело милое! О прах / Легчайшей птицы!; Так мало – тела!*. Неземной, небесный характер «другой» выражается и в следующих строках: *Нечеловечески – мила / Ее дремота*. Хотя «другая» характеризуется теперь некой детской невинностью, в стихотворении проявляются некоторые, напоминающие опасность «другой» черты: *От ангела и от орла / В ней было что-то*. В этом же предложении мастерски смешиваются типичные для личности «другой» черты (плавное, но королевское явление) и указание на внешность Ахматовой (конкретно: на ее орлиный нос). Но в следующей строфе выясняется, что речь идет все-таки о демоническом существе, «другая» – «Уснувший демон».

В последних строфах «другая» объективизируется не только тем, что она выступает в роли объекта речи – от нее все больше и больше отдалается лирическое «я». «Другая» же объективизируется в буквальном значении слова – она становится памятником. Воздвигнуть памятник поэтам, товарищам по перу, еще при жизни – на этом сосредоточена поэтическая энергия Цветаевой. Этот жест выражает с одной стороны глубочайшее уважение к «другой» и восторженность ее лирического «я», а с другой стороны, содержит в себе иронико-критический намек. Если «другая» – памятник, тогда она уже не живое, человеческое существо, а окаменевший, отчужденный, мертвый «предмет», объективизация творческой энергии. Памятник в этом отношении воплощает в себе личное в безличном, и именно потому, что в нем отражается один единственный миг, который становится вечным – он как произведение оторван от «живого» процесса времени. В следующих строках выражается уже «беспамятство» мертвого предмета: *И памятник, накоренясь, / Уже не помнит*.

Через образ окаменения «другой» можно включиться в развертывающийся в стихотворении сублимационный процесс: доказывается, что образ музыки теряет свое первоначальное значение. Пока в предыдущих стихотворениях в центре двойственность «другой», ее демоническое начало, теперь происходит полная объективация ее фигуры, вследствие которого образ музыки

¹³ Сублимация: от лат. *sublimare* возносить, физ.: переход вещества при нагревании из твердого состояния в газообразное, минуя жидкое состояние.

превращается в роскошную, но пустую «куклу» – в символ безличной культурной памяти.

В последней строфе стихотворения открывается другая, но уже знакомая система мотивов: мир народных верований (*Давно бездействует метла, / И никнут льстиво / Над Музой Царского Села / Кресты крапивы*). Начинается возрождение, воскресение «другой», но коренным образом меняются условия, на это однозначно указывают принадлежащие к фольклору и субкультуре мотивы: «метла» и «кресты крапивы». В фольклоре и метла, и крапива являются атрибутами злого женского демонического существа, ведьмы. А словосочетанием «кресты крапивы» намекается на еретический характер русских народных верований, на мироощущение русских сект. Ведь в народном сознании иногда смешивались официальные, церковные элементы с языческими. Формировавшиеся таким образом народные представления отражаются в дальнейшей части цикла *«Ахматовой»*. Развертывание образа «другой» является непрерывным семантическим процессом, потому что те демонические силы, которые были присущи образу музы, теперь появляются в фольклорной и субкультурной образности. Изменяется перспектива видения: мир высокой культуры сменяется низким слоем культуры.

В следующем стихотворении цикла Цветаева переосмысляет конкретные, биографические элементы, связанные с адресатом. При этом мир стихотворения окружает некий мистический ореол: в нем доминирует заклинаяще-молитвенный характер речи, и перед нами как бы вырисовываются контуры образа «святого семейства». Монолог лирического «я» в четвертом стихотворении начинается с упоминания имени сына Ахматовой («Имя ребенка – Лев»): имя и магия имени становятся определяющими мотивами. Лирическое «я» выступает в роли колдуньи-предсказательницы. Лев – царственное животное, и имя «Лев» предопределяет своего носителя, его внешние и внутренние черты: *В имени его – гнев; Волосом – он – рыж; Что ж, осанна / Маленькому царю*.

Хотя в предыдущих стихотворениях доминируют мотивы высокой культуры, в этом стихотворении преобладают элементы фольклора. В ритуализированную речь лирического «я» встроены субкультурные слои, однако, через цитаты из произведений родителей ребенка постоянно присутствует и мир высокой культуры, мир искусства. Заглавие стихотворного сборника поэта-отца запечатлено в следующей строке: *Взгляд-искателя / Жемчугов*; а рождение ребенка как бы способствует соединению творчества родителей, поскольку речь идет о сборнике Гумилева *Жемчуга* и о сборнике Ахматовой *Четки*: *И нить жемчужных / Черных четок – в твоей горсти!*. Сына ждет огромное, но все же страшное наследие (*Страшное наследие тебе нести!*),

символические границы-антиподы которого (*Северный океан и Южный*) представляют собой места рождения Ахматовой и Гумилева.

Это стихотворение немного отличается от предыдущих стихотворений цикла тем, что «другая» является в нем «второстепенным лицом». Несмотря на это, непрерывность мотивной цепи наблюдается и здесь: мотивы народной религиозности, поверьев и ритуалов становятся все важнее, и с их помощью подготавливается возрождение дематериализированной, сублимационной «другой». Через мотив «сын», с одной стороны, подчеркивается исчезновение «другой» (поскольку с понятием рождения тесно связано понятие смерти), и вместе с тем подчеркивается проблематика наследства. А с другой стороны, с помощью мотива «сына» создается атмосфера чудотворения, мистерии святого семейства и ожидания рождения Христа.

Следующее стихотворение имеет важную роль в цикле, потому что в нем в последний раз появляется образ музы. Восстанавливаются и рамки диалога: лирическое «я» обращается к «другой» опять во втором лице. Их отношение все же основательно изменилось: исчезла полная подчиненность. Стихотворение начинается с реальной оценки некоторых фактов из жизни Ахматовой (*Сколько спутников и друзей!*), а во второй строке ставится акцент на оригинальность личности поэта (*Ты никому не вторишь!*). В следующих строках названа причина одиночества «другой», вследствие чего она стала несчастной: *Правят юностью нежной сей – / Гордость и горечь*. «Гордость и горечь», с одной стороны, являются основными понятиями поэзии Ахматовой, а с другой стороны, в стихотворениях Цветаевой они освещают образ «другой» с биографической точки зрения.

Лирическое «я» в этом стихотворении так же выступает в роли колдуньи-волшебницы, его речь полна предсказаний и предчувствий. Эти предсказания и предчувствия – как ни парадоксально – появились уже в прошлом, и должны скоро сбыться. Хотя предсказания содержат положительные вести о будущем («Что-то о славе»), они являются грозными, потому что сообщают о независимых от личности силах. Беззащитность, незащищенность «другой» отражают и явления природы: «Бешеный день в порту», «южных ветров угрозы», «рев Каспия», «гром моря». Образ музы появляется только в самом конце стихотворения, когда однозначно высказывается, что ей грозит полное уничтожение: *Грозный зов! / Раненой Музы*. Здесь полностью исчезает характерная для образа музы гармония, и музыка как образ «другой» в дальнейшем не играет уже никакой роли в стихотворениях. У читателя нет никакой информации об актуальном состоянии «другой», мы знаем только, что у нее роковая судьба, которая была предсказана, и это предсказание скоро сбудется. В этом стихотворении «другая» в таком состоянии, будто в процессе субли-

мации она перешла в «нетелесное» состояние – ее образ не проявляется конкретно ни в обращениях, ни в других атрибутах.

В игре «мистических» сил, пронизывающих ткань этого стихотворения, запечатлены мотивы из поэзии Ахматовой: они представляют собой фольклорное начало ее стихотворений. Появляются и пушкинские мотивы, но они отсылают не к поэзии Ахматовой, а к поэзии Цветаевой. Цветаева сама пишет о том, что «наилюбимейшие стихи в детстве – пушкинское „К морю!“ [...] Пушкинских „Цыган“ с 7 л(ет) по ныннейшей день – до страсти».¹⁴ Пушкин – альфа и омега русского стихотворного искусства, через его творчество связаны друг с другом разные поэты, как в этой цыганской гадалке Ахматова и Цветаева.

Вздохи и песни. В первых стихотворениях цикла имя и наименование заключают в себе особенно важную проблематику. Лирическое «я» как бы стремится создать гармоническое отношение между именем и его носителем: они взаимно определяют друг друга, они в принципе являются заменяемыми, «конгруэнтными». Именно этим объясняется искание нового имени «другой». В первом стихотворении обыгрывается имя поэта («Ах-матова»), в результате чего возникает мотив вздоха («ах!»), который в дальнейшем играет важную роль. Рифмы вторят этому: «ох!» – «вдох», «Анна» – «безымянна», даже в глаголе «шарахаемся» звучит это междометие. Вздох является посредником между молчанием и речью, через него выражается невозможность произношения слова, невозможность артикуляции эмоций. Такие междометия, как известно, произносятся в напряженном эмоциональном состоянии.

Существует еще один мотив, который повторяется в стихотворном цикле – мотив песни. Песня как жанр эмоционально также насыщена, однако она имеет коллективное, «соборное» происхождение, а вздох является индивидуальным, интимным человеческим явлением. Противоположность вздоха и песни отсылает нас к проблематике, которая имеет большое значение для использования психоанализа в литературоведении: к проблематике сходства структуры человеческой души со структурой произведения искусства. Опираясь на результаты психоанализа, П. Брукс описывает это сходство следующим образом: «Фрейд исходит из предположения, что вся окружающая нас среда, является знаком, и все знаки подчиняются нашей интерпретации, и сообщают нам информацию...»¹⁵ На основе этого можно констатировать, что человеческая душа и произведение искусства функционируют схожим обра-

¹⁴ М. И. Цветаева. *Ответ на анкету* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. 1988. С. 7.

¹⁵ P. Brooks. *A pszichoanalitikus kritika eszméje* // Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény. Bp., 1998. 44. 1.

зом, то есть, песня и вздох как образы одинаково связаны и с душевными переживаниями, и произведениями искусства. Они отличаются друг от друга лишь в мере оформленности. Во вздохе запечатлется невозможность выражения, невозможность наименования эмоций. А песня представляет собой антипод этому: она как бы выходит за пределы вербальности. Через мотивы вздоха и песни и через их взаимную и чрезвычайно тесную связь появляется в цикле «Ахматовой» истинный характер образа музыки и образа «другой».

Свет и тень. В следующих стихотворениях цикла уже отсутствует образ музыки, и согласно этому все больше усиливается влияние субкультурных элементов на мотивную структуру: доминируют фольклорные мотивы и мотивы, взятые из духовных стихов, через которые на первый план выдвигается образ Богородицы. Вследствие этого образ «другой» опускается все ниже и ниже, иногда почти исчезает в безличной толпе. Это своеобразное «нисхождение» является определенной стадией в процессе сакрализации «другой». Стихотворения цикла построены по ритуальному порядку обряда, в ходе которого «другая» получает новое имя: *Как поставят тебя леса / Богородицею хлыстовскою*, «Златоустой Анне». В двух новых именах «другой» нагляднее всего проявляются своеобразные особенности русских народных верований, в которых образ Богородицы играл важную роль. В этом стихотворении образ «другой» отождествляется с образом «хлыстовской Богородицы», с образом женщины, которая по хлыстовским преданиям должна родить нового Христа. То есть, через этот образ опять раскрывается мотив возрождения, который уже подготовлен в предыдущей части цикла. Все-таки, через образ Богородицы возникает и новый элемент, приносящий новый смысл: искупление мира. Если мы примем во внимание, что адресат стихотворений – поэт, тогда легко можем прийти к выводу, что искупление мира, по мнению лирического «я», должно осуществиться через поэзию, через поэтическое слово. Такое же искупление представляется и конкретизируются в следующих строках: *Златоустой Анне – всяя Руси / Искупительному глаголу*. Этот образ возникает через соединение религиозного, сакрального элемента (Иоанна Златоуста) с профанным (с именем поэта Ахматовой). Через этот образ (или лик) поэт, как таковой поднимается в сакральную сферу, приобретает сакральное надзачение. После акта наименования лирическое «я» создает новый космос, где господствует «другая», почти уже в космических размерах: *Ты солнце в выси мне застишь. / Все звезды в твоей горсти*.

В последних стихотворениях амбивалентное отношение между «другой» и лирическим «я» также является формообразующим началом. Хотя лирическое «я» испытывает безусловное уважение к «другой», но оно чувствует себя исключенным из ее мира, безродным по отношению к ней, ведь все оказывается как бы в власти «другой» (*Мне загоститься не дать на россий-*

ской земле!). В этом отчаянном восклицании выражается низший поклон «поэта Москвы, коленопреклонного перед Музой Царского Села»¹⁶. Это амбивалентное отношение основывается на различии личностей лирического «я» и «другой», и, по-моему, оно является основной причиной написания стихотворного цикла. Стихотворный цикл *«Ахматовой»* представляют собой лирический эксперимент – как понять и принять «другую», как приблизиться к ней. В результате этого естественным образом повторяются противоположности, которые, с одной стороны, непрерывно отражают различия между личностями «другой» и лирического «я», а с другой стороны, причастность к высокому и низкому слоям культуры.

Одну из ярких оппозиций в цикле представляет собой игра света и тени, солнца и тьмы, дня и ночи. В первых стихотворениях цикла тьма связана с демоническим началом, с хаосом, т. е. с амбивалентным образом музыки; свет принадлежит к миру гармонии, покоя, к ценностям, которые представляет лирическое «я». Но в цикле можно наблюдать и определенное противоречие в связи с этой древней противоположностью света и тьмы. «Свет» традиционно является атрибутом образованности, цивилизации, разума – высокой культуры. Кроме этого в стихотворении «свет» просто неотделим от роскоши барокко Царского Села, от места возникновения образа музыки. Несмотря на это, в стихотворениях блестит аура святых, и таким образом через мотив «свет» проявляется народная религиозность, народная культура и представляемые ими ценности. Вместе с тем в этом приеме отражается осуждение цивилизации почти в духе раннего славянофильства: лирическое «я» как бы отделяет европейскую цивилизацию от русской культуры, органической частью которой является и народная религиозность. «Свет» представляет собой не свет разума, а свет веры: *В певучем граде моем купола горят, / И Спаса светлого славит слепец бродячий...* Слепой бродяга – типичная фигура русского фольклора – символизирует ориентацию на внутренние ценности.

В первых стихотворениях мотив света полностью отсутствует, во всех образах господствует тьма: «о мгла», «в тумане дней». Часто фигурирует и время зари как перехода между светом и тьмой: «На заре на поздней». В пятом стихотворении доминируют живые цвета («Крылишко розы», «в синей блузе»), которые во второй половине стихотворного цикла переходят в золотой блеск («посреди золотого поля»). В стихотворениях цикла доминируют образы и высказывания, напоминающие наивную, народную религиозность: именно в этом лирическое «я» открывает настоящее совершенство и исконную гармонию (эти ценности связаны с традиционным образом музыки). Образ Богородицы свободен от всякой искусственности, сделанности.

¹⁶ А. Саакянц. Цит. произв. С. 102.

Кто меня звал? (2) Как и во многих других стихотворениях Цветаевой, в цикле наблюдается также «драма отношений». В стихах, в результате волюнтаристических жестов, образ «другой» сначала раздробляется, а потом восстанавливается, даже в некотором смысле «сакрализуется». В этом же поэтическом приеме можно увидеть один из принципов философии Хайдеггера – деструкция (разрушение, раздробление) является частью совершенно нового обоснования.¹⁷ В стихотворном цикле наглядно отражаются способы написания нарцисстического портрета, лирическое «я» даже не скрывает сходство с мифологемой Нарцисса: *Ты, зеленоводный лесной ручей, / Расскажи, как сегодня ночью / Я взянула в тебя – и чей / Лик узрела в тебе воочью.*

Образ «другой» – автопортрет в водном зеркале – беспрерывно меняется, и виден лишь лирическому «я». Некая летучая неуловимость выражается в постоянных метаморфозах. Это впечатление имеет ярко выраженный личный характер, и вследствие этого создает атмосферу призрачности образов: невозможно прямо и непосредственно передать личные впечатления такого рода, потому что они слишком эмоциональны и экспрессивны и очень близки к иррациональному. Личные впечатления через призрачный характер образов превращаются в безличные, ведь они в такой же степени призрачны, что становятся космическими, сверхсубъектными. В этом же приеме проявляется поэтический волюнтаризм Цветаевой, который усиливается использованием магически-ритуально-заклинающих элементов, которые представляют собой сверхсубъектность речи. Индивидуум таким образом как бы растворяется и поглощается в языке.

В конечном итоге мы можем сказать, что все стихотворения цикла «Ахматовой» отражают нарцисстический процесс самоопределения, который происходит через раздробление и восстановление портрета «другой» и, в конечном счете, через наименование ее. Но лирическая героиня Цветаевой не в состоянии определить себя по-иному – только в зеркальном отражении своих отношений. На вопрос «Кто меня звал?» она дает ответ в полном соответствии с вышесказанным: *Кто меня звал? – Молчание. – Я должен того, кто меня звал, создать, то есть назвать.*¹⁸

¹⁷ P. Ricoeur. *Nyelv, szimbólum és interpretáció* // Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény. Bp., 1998. 249. l.

¹⁸ М. И. Цветаева. *Искусство при свете совести* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. М., 1988. С. 396.

ИЗОБРАЖЕНИЕ «КРАХА ИДЕЙ»
ЧЕРЕЗ КАРИКАТУРИЗАЦИЮ ЕЕ НОСИТЕЛЯ
(По роману Бориса Пильняка *Голый год*)

Ибойя Баги

(Bagi Ibolya, Szeged)

Пространственно-временная организация текста *Голого года* теснейшим образом связана с проблематикой «героя», о чем много писалось с момента появления романа. Как отмечает В. Ристер, «персонажи у Пильняка минимально индивидуализированы, преимущественно именем и функцией, дифференцируясь от других персонажей только тогда, когда они функционируют в узком, четко ограниченном и замкнутом пространстве и времени. Лишь в рамках обособленного пространства и временем отмеченного круга персонаж обладает дискретностью по отношению к другим персонажам обособленного круга».¹ Что касается временных отношений в произведении, то несмотря на различия в интерпретациях, – большинство исследователей подчеркивает сложное взаимоотношение исторического и мифологического времени, пересечение «доисторических» и «настоящих» временных пластов. Еще заметнее многоплановость места действия, наличие разного рода пространства: реального и условного, действительно существующего и фиктивного, открытого и закрытого, динамичного и статичного. Персонажи романа при этом в зависимости от пространственно-временных координат занимаемой им сферы приобретают особую функцию.

Такой подход органически связан с авангардистской концепцией «экспериментальной прозы», ярчайшим представителем которой является именно Б. А. Пильняк. Использование новых методов обусловлено не просто поэтикой, но и своеобразным взглядом на историю, особым восприятием культуры, духовными и эмпирическими переживаниями автора. «Отсутствие [...] идеологического центра, который предопределил бы объективную, единственно возможную взаимосвязь фрагментов бытия, запечатленных Пильняком, как бы компенсируется наличием в повествовании множества точек зрения на происходящее, свести и соединить которые не представляется возможным. Их наличие еще более подчеркивает несвязанность и разрушенность об-

¹ В. Ристер. *Имя персонажа/Борис Пильняк* // *Pojmovnik ruske avangarde*. VI. Zagreb, 1987.

щей картины мира, представленной в *Голом годе*».² Эксперименты Пильняка в области художественной прозы определяются культурно-историческим опытом автора, обретенным в ту эпоху, когда исторические сдвиги, резкие перемены, ускорение темпа жизни побуждают человека к постоянному контролю над прежними взглядами. Этот перманентный самоанализ и проверка идей у Пильняка ведет к переосмыслению собственной художественной позиции, ради создания новой формы, адекватной актуальному духовному переживанию. «Найденное слово вновь и вновь обманывает ожидания – мир ускользает от однозначного понимания. Между литературой и жизнью разворачивается диалог равноправных начал, питающих друг друга, ибо жизнь – обусловлена, а литература – со-бытийна. Борису Пильняку, писателю, который жил в «метельном» мире революционной эпохи и вслушивался в ее голоса-языки, эта взаимообращенность открывалась со всей очевидностью.»³ Он осознает, что во время исторических поворотов изменяется само понимание времени и пространства, обостряются онтологические вопросы, а в катаклизмах революции открываются новые возможности осмысления человеческого бытия. Для выявления связи между разнородными явлениями мира уже непригодны принципы традиционной поэтики, их функцию принимают на себя другие, в первую очередь, – конструктивные элементы произведения. Об этом свидетельствует ироническое «кредо» Пильняка, изложенное в романе *Машины и волки*:

Принцип расположения персонажей повести: принципов и систем может быть целый ряд: неслучайно эти слова – «принцип», «система» – не русского корня. – Можно расположить героев и персонажей по принципу «вступления в действие повести», можно расположить по алфавиту, можно распределить их – в эти рубежные годы России – по годам их смерти, – это вскрыло бы один из корней – не слова, а повести, не плохо было бы раскинуть героев по принципу классовых и групповых признаков, социальной лестницей, получилось бы страшно, если бы персонажи были расположены по принципу «куска хлеба», и права на него в эти метельные годы, – принцип алфавитности и «вступление в действо» – явно устарел. Принцип смерти, а стало быть и рождения (моральных и физических), уравненный «куском хлеба», распятый на социальной – парадной – лестнице, – более правилен. И все же идущей за сим повестью твердого принципа расположения героев – нет, в виду технических трудностей. Принцип «единства места действия» и ассоциации параллелей и антитез неминуемо будут играть роль хорошего режиссера.»⁴

Герои романа *Голый год*, пишет В. В. Гофман в своей известной статье *Место Пильняка*, символизируют тематические «тезы» автора. «Это даже

² М. М. Голубков. *Эстетическая система в творчестве Бориса Пильняка 20-х годов* // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. М., 1995. С. 5.

³ Н. Ю. Грякалова. *Мир письма (Человек, пишущий в прозе Бориса Пильняка 20-х годов)* // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. М., 1995. С. 81.

⁴ Б. Пильняк. *Романы*. М., 1990. С. 112.

не плоскостные неподвижные депсихологизированные герои почти всей современной прозы, а тени героев, элементарные алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане.»⁵ Персонажи являются не представителями определенного социального слоя, с определенной личной судьбой, а носителями разных идей и идеологий, взглядов на мир, что достигнуто с помощью авторского приема «обнажения». Эти идеи и взгляды составляют сложный «духовный» и «практический» мир того времени. Сосуществование разных представлений о будущем России, о перспективах человеческого бытия после катаклизмов, которые воспринимаются Пильняком не только в историческом, но и в трансцендентальном смысле, свидетельствует об отсутствии прочности и стабильности во всех сферах бытия. Все меняется, перемещается, претерпевает причудливые метаморфозы, приобретает все новые качества и теряет прежние в общей системе мира. Вместе с этим изменяется и облик человека, как пишет Н. А. Бердяев в своей статье *Духи русской революции*: «Слишком изменилось выражение лиц русских людей, за несколько месяцев оно сделалось неузнаваемым. При поверхностном взгляде кажется, что в России произошел небывалый по радикализму переворот. Но более углубленное и проникновенное познание должно открыть в России революционный образ старой России, духов, давно уже обнаруженных в творчестве наших великих писателей, бесов, давно уже владеющих русскими людьми... На поверхности все кажется новым в русской революции, новые выражения лиц, новые жесты, новые костюмы, новые формулы господствуют над жизнью. Но попробуйте проникнуть за поверхностные покровы революционной России в глубину. Там узнаете вы старую Россию, встретите старые, знакомые лица. Бесмертные образы Хлестакова, Петра Верховенского и Смердякова на каждом шагу встречаются в революционной России и играют в ней немалую роль, они подобралась к самым вершинам власти. Метафизическая диалектика Достоевского и моральная рефлексия Толстого определяют внутренний ход революции. Если пойти в глубь России, то за революционной борьбой и революционной фразеологией не трудно обнаружить хрюкающие гоголевские морды и рожи».⁶

Подобно Бердяеву Пильняк осознает амбивалентный характер русской революции. Однако, в его художественной системе, построенной на основе собственного опыта и осмысления культурно-исторических традиций, преобладает не трагический, а гротескный тон; это приводит к тому, что ис-

⁵ В. В. Гофман. *Место Пильняка* // Мастера современной литературы. Статьи и материалы. Л., 1928. Т. 3. С. 18.

⁶ Н. А. Бердяев. *Духи русской революции* // Из глубины. Сборник статей о русской революции. Париж, 1967. С. 72.

следователи для анализа одних и тех же явлений предлагают разные, иногда совершенно противоположные интерпретации. Об этом свидетельствуют, например, разные подходы к художественному феномену «кожаных курток», который занимает исключительно важное место в романе. «Творят новую жизнь другие. Кожаные куртки. Большевики... Главное в этих, 'кто энегрично фукцирует', для кого нет слова *нельзя*, у кого бодрость и радость... От них пахло новой Русью, они навсегда покончили с чеховской, окурившей, растеряевской Русью Ратчиных, Ордыниных, Глебов, Борисов, Зилотовых, Сергей Сергеевичей» – пишет А. К. Воронский, известный критик того времени в своей статье о Пильняке.⁷ «Но... хороши и красавцы: – один – так живописует Пильняк – прописывает самоубийство отцу (Архипов), другая (Ксения Ордынина) предаётся половым оргиям, третий (Лайтис) проделывает мистически-эротические фокусы с Оленькой Кунц... Пильняк – идеолог межеумочных социальных групп, почему и мечется... между буржуазными нигилистами и примитивными материалистами», – читаем у Я. И. Брауна.⁸ Ни тот, ни другой критик (и вместе с ними большинство откликнувшихся на роман рецензентов) не обращают внимания на то, что герои интересны не своей личной судьбой или индивидуальной жизненной проблемой. Они должны восприниматься как репрезентативные элементы модели мира, сконструированной автором романа. Следовательно, и «схематичность», и так называемое «поверхностное изображение» героев объясняется не неумением писателя нарисовать «полноценные характеры», а его стремлением создать синтетичную модель мира данного исторического момента, запечатлеть картину России «голого» 1919 года. «Время, когда 'ребром стали только две вещи: жизнь и смерть', до предела обострило экзистенциальную ситуацию выбора и обнажило инстинктивно-бессознательное ядро жизни. Революционная метель неутомимо заносит то место, где незыблемо покоилось представление о человеке-герое: героя нет, есть 'масса', 'сихия', 'сумма воли', коллективное бессознательное.»⁹ В комплексном образе «голого года», выбранного автором в качестве заглавия романа, отмечаются основные семантические ряды, прикрепленные к определению «голый». Они указывают как на конкретные исторические обстоятельства, так и на отвлеченные понятия, связанные с человеческим существованием и общими вопросами бытия. В конкретном социально-историческом плане «голый» обозначает цивилизационный крах после революции (в значении бедный, обнищавший, не одетый, необутый), а в перенос-

⁷ А. К. Воронский: *Борис Пильняк* // А. К. Воронский. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 84.

⁸ Я. И. Браун. *Нигилисты и циники (О творчестве Б. Пильняка)* // Сибирские огни. 1923. № 12. С. 228.

⁹ Н. Ю. Грякалова. Цит. произв. С. 81.

ном смысле – он связывается с экзистенциальным статусом человека, переживающего духовный кризис вследствие катаклизмов исторического переворота (в значении «данный сам по себе, суший, без прекрас»).¹⁰ «Голый» одновременно является символом незащитности, беспомощности, и атрибутом «первочеловека», свободного и своевольного, перед которым открываются надежные перспективы создания условий его нового существования. Дальнейшая судьба его зависит именно от того, какой путь он выберет, какую «одежду» наденет на себя, каким он представляет себе свое «цивилизованное» будущее. Поэтому и персонажи предстают в «голой» форме, как представители идейных конструкций, без определенной «формулы личности», односторонне и схематично. При таком понимании сути проблемы становится ясно, почему у Пильняка одним из главных приемов изображения человека является принцип карикатуры, как метод гипертрофирования определенных человеческих качеств.

Карикатура – это способ преувеличения, когда «соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются а заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей, изменяются соотношения их с окружающей средой, используются неожиданные сопоставления и уподобления.»¹¹ При карикатурном изображении литературных героев преобладает преувеличенный акцент на определенном поведении, жесте, внешнем виде, детали одежды, черте лица или на особой манере речи. В создании карикатурного образа важную роль играет визуальный и речевой аспект, а как метод, – изменение и смещение размеров и пропорций. Как известно, *Голый год* изобилует такими фигурами, которые имеют отталкивающий вид, искаженное лицо, уродливое поведение, противные жесты, неправильный язык, т. е. в большинстве персонажей нарушаются «естественные» пропорции, а человеческий облик изменяется подчас ошеломляющим образом как в физическом, так в душевном и духовном отношении. Именно поэтому Пильняка часто упрекали в клеветничестве, нигилизме, цинизме и т. п. В своей резко отрицательной статье о Пильняке А. С. Неверов писал: «Борис Пильняк не усмотрел величественного и, вместо живой современной деревни, дал нам деревню революционного лубка, деревню окарикатуренную.»¹²

На основе приема карикатуризации персонажей романа можно сгруппировать по принципу деформации представляемых ими идей и идеологий. По контрасту с их теоретическим (политическим, философским, религиоз-

¹⁰ Об этом см. статью J. Faryno. *О парадигме «портрет – акт – натюрморт» и ее семантике* // „Studia Litteraria Polono-Slavica”. Warszawa, 2002. С. 42.

¹¹ Большая Советская Энциклопедия. Т. 11. М., 1973. С. 426.

¹² А. С. Неверов. *Собрание сочинений в 8-ми томах*. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 359.

ным, психологическим и т. п.) самоутверждением в карикатурном изображении конкретных носителей идей указывается на относительность, условность и даже сомнительность представляемых ими данных идей и систем. В практической реализации идейных конструкций происходит деформация самой идеи, пластично изображенная в деформированном портрете ее носителя.

Однако, творческий метод Пильняка не должен восприниматься как основанный на нигилистическом отрицании всех традиций прием, а как строение, конструирование нового качества на всех уровнях, ведь с определенной точки зрения «строительство – это всегда разрушение». Отрицание, которое читатель чувствует в романе, направлено на опровержение распространенного убеждения, что для «спасения человечества» существуют привилегированные, исключительные теории, идейные системы, на которых можно сделать практическую программу и по ней организовать жизнь людей, перестроить все общество. О бессилии и даже провале такой программы в данный исторический момент и должно говорить карикатурное изображение ее носителя; своеобразная «персонификация» разных представлений разоблачает эти идейные конструкции. В романе Пильняка вырисовывается сложное взаимоотношение разных идей, идеологий, мировосприятий и мироощущений, представленных в деформированных образах и фигурах отдельных персонажей. Обнажение внутренней сути идейных систем разного типа требует адекватного портрета, особого ракурса, поэтому образ человека определяется «вмешательством и редукцией (манипуляцией) точек зрения, переводящий объект в иную семиотическую нишу».¹³

В романе резко противопоставлены коммунисты и большевики, несмотря на общие корни их идеологии. В образе коммунистов подчеркивается в первую очередь их моральная уродливость, несоответствие высоты провозглашенной ими идеи их поведению в «буднях революции». Высоко образованный интеллигент Ян Лайтис подписывает документы о смертном приговоре, его сотрудница Оленька Кунц увлекается организацией любовных встреч и оргий. «Интернационализм» в данном случае обозначает оторванность человека от его естественной сферы, а отвлеченные ценности оказываются бессильными в их конфронтации с голой действительностью. В фигуре Яна Лайтиса и Оленьки Кунц (персонажей с нерусской фамилией) иллюстрируется этическая деградация и аморальность представителей новой власти.

Товарищ Лайтис сказал Оленьке Кунц:

– Ви вечером путете дома?

– Да, а что?

– Пожалуйста придите ко мне в кости. Мне секодня роштение.

– А вы кого еще пригласит? – поздравляю!

¹³ J. Faugno. Цит. произв. С. 43.

– Я хотел вас...

– Тогда я позову подругу Катю Ордынину, княжну.

– Нно...

Оленька Кунц улыбнулась победно, как заговорица.

– Не беспокойт-с! Уних роман – не помешают! Только вы достаньте конфет и вина.

Товарищ Каррик в телефонную трубку ответил:

– Катька да Ольга? – приду! – притащу!..

Телефонная трубка пропела страстным звоном, а товарищ Лайтис каждые четверть часа заходил к Оленьке Кунц, чтобы напомнить еще и еще раз.¹⁴

В функции лейтмотива выступают в романе «кожаные куртки», большевики, персонифицированным представителем которых является Архип Архипов, один из «главных героев» произведения. В его фигуре разоблачается интеллектуальная деформация революционера-волютариста, «энегрично фукцирующего», но беспомощного и бесчувственного в решении своих индивидуальных проблем, подчинявшего их коллективным интересам общества, построению нового общества.

Архип Архипов днем сидел в исполкоме, бумаги писал, потом мотался по городу и заводу – по конференциям, по митингам. Бумаги писал, брови сдвигая (и была борода чуть-чуть всклокочена), перо держал топором. На собраниях говорил слова иностранные, выговаривал так: – константировать, энегрично, литефонограмма, фукцировать, буждет, – русское слово, м о г у т – выговаривал: – м а г у т ь. В кожаной куртке, с бородой, как у Пугачева. – Смешно? – и еще смешнее: просыпался Архип Архипов с зарею и от всех потихоньку: – книги зубрил, алгебру Киселева, экономическую географию Кистяковского, Историю России века (издания Гранат), «Капитал» Маркса, «Финансовую науку» Озерова, «Счетоведение» Вейцмана, самоучитель немецкого языка – и зубрил еще, оставленный гавкины, маленький словарик иностранных слов, вошедший в русский язык.¹⁵

Многочисленная семья Ордыниных является собирательным образом разных типов консервативного мышления. Братья и сестры Ордынины являются жертвами своих предков, как в биологическом, так и в духовном смысле. Они воплощают в себе разные степени физиологической и духовной деформации, уродливости мышления и поведения. Репрезентативной моделью **аристократического консерватизма** являются Борис и Глеб Ордынины, современные мученики, потерявшие свою жизненную и духовную опору в хаосе событий. Неспособность переоценки собственных идей, коренящихся в признании исключительности каждой (и своей) личности, в вере в силу религии и искусства лишает их экзистенциальных перспектив, обозначая анахронизм традиционного мышления интеллигента-аристократа.

¹⁴ Цитаты из романа приводятся по следующему изданию: Б. Пильняк. *Избранные произведения*. М., 1976. С. 126.

¹⁵ Там же. С. 160.

– У меня сифилис. У Егора сифилис. Константин, Евграф, Дмитрий, Ольга, Мария, Просковья, Людмила – умерли детьми, якобы в золотухе. Глеб – выродец, Катерина – выродец, Лидия – выродец! – Одна Наталья человек...¹⁶

– Весной, как-то, стоял я на Орловой горе и смотрел в долину за Вологою. Была весна, Волога разлилась, небо голубело, – буйничала жизнь – и кругом, и во мне. И я, помню, тогда хотел обнять мир! Я тогда думал, что я – центр, от которого расходятся радиусы, что я – все. Потом узнал, что в жизни нет никаких радиусов и центров, что вообще революция, и все лишь пешки в лапах жизни.¹⁷

По сравнению с остальными членами семьи Ордыниных князь Кирилл Ордынин, т. е. отец Сильвестр, представляет собой другой аспект осмысления революции, как бунта против государственности, против бумажной жизни города. **Религиозный мессианиззм** отца Сильвестра – внеисторичен, он основан на концепции об органичном единстве природного бытия, он мифологизирован и полон еретических мыслей о спасении русского народа. В главе «Две беседы. Старики» в экстатическом монологе архиепископа, проповедующего новую веру, в причудливой комбинации смешиваются реальность и фантазия, исторические факты и фантазмагии, и вместе с тем растворяются временные и пространственные грани событий. Гротескный образ этого персонажа указывает на психическую деформацию человека, предвидящего приход новой мужичьей веры, как единственного псевдорелигиозного пути спасения, в чем он соприкасается со взглядами большевизма.

*Государство без государства, но растет как гриб. Но, а вера будет мужичья. По лесам, по полям, По полянам, тропами, проселками, тогда из Киева побегав, потащились, и – что, думаешь, с собой потащили? – песни, песни свои за собой понесли, обряды, пронесли через тысячелетие, песни ядреные, крепкие, веснянки, обряды, где корова – член семейства, а мерин каурый – брат по несчастью; вместо Пасхи девушек на урочищах умыкали, на пригорках в дубравах Егорию, скотьему богу, молились. А православное христианство вместе с царями пришло, с гужьей властью, и народ от него – в сектанство, в знахари, куда хочешь, как на Дон, на Яик, – от власти. Ну-ка, сыщи, чтобы в сказках про православие было? – лешаи, ведьмы, водяные, никак не господь Саваоф.*¹⁸

– Владыко! – и голос Глеба дрожит больно, и руки Глеба протянуты. – Ведь в вашей речи заменить несколько слов словами – класс, буржуазия, социальное неравенство – и получится большевизм!..¹⁹

Особое внимание в романе уделяется попыткам перестроить человеческий коллектив по принципам **анархистской идеи**. В этом типе осмысления свободы индивидуума – в ее отношении к коллективным начинаниям во имя усовершенствования человеческого существования – Пильняк пользуется

¹⁶ Там же. С. 88.

¹⁷ Там же. С. 71.

¹⁸ Там же. С. 84.

¹⁹ Там же. С. 85.

ся «умножением» точек зрения. При изображении феномена анархизма Пильняк передает слово персонажам с разным жизненным опытом, но единомысленным в вопросе о безграничности возможностей человека в его поступках (см. главы «Глазами Андрея», «Глазами Натальи», «Глазами Ирины»). Деформацию философского мышления иллюстрирует монолог Андрея Волковича по поводу свободы.

радость безмерная, свобода! Свобода! Дом, старые дни, старая жизнь, – навсегда позади, – смерть им! Осыпались камни насыпи, полетели вместе с ним под обрыв (шепнул ветер падения: гвиу!..), и рассыпалось все искрами глаз от падения, – и тогда осталось одно: красное сердце. Что-то крикнул дозорный неверху, а потом: костры голодающих, шпалы, обрывок песни голодных и вода Вологи. – Свобода! свобода! Ничего не иметь, от всего отказаться, – быть нищим! И ночи, и дни, и рассветы, и солнце, и зной, и туманы и грозы, – не знать своего завтра.²⁰

Своеобразное место в романе занимают два противоположных типа строго организованных идейных систем, имеющих свои «тайные» ритуалы: масонства и сектантства. Однако масонство как «интернациональный» вариант организации человеческого коллектива во имя равенства и свободы основывается на интеллектуальной потенции членов закрытого круга, а в сектантстве, как в «национальном» варианте, главную роль играет прикрепленность человека к архаическим сферам своей материальной и духовной почвы. Представителем масонства выступает Семен Зилотов, сапожник и «теоретик лубочной философии» евразийства. В его пародийном образе, в грандиозных видениях сумасшедшего человека иллюстрируется ложь «книжной мудрости», деформация идеи соединения Востока и Запада.

У посохшего в ревматизме сапожника Семена Матвеева Зилотова скошено иссохшее лицо на сторону. Мигая кривым глазом, он говорит:

– Ноне идет осьмья тысящи четыреста двадцать седьмой год! – И добавляет с усмешкой: – Не верите? – Проверьте-с! Я же клянусь: ей-черту, пентаграмма!²¹

Семен Матвеев Зилотов взял со стола пятиугольный картон, где в центре, в кружке написано было слово – Москва, а в углах – Берлин, Вена, Париж, Лондон, Рим. Молча подошел к Сергею Сергеевичу, Семен Матвеев сложил углы пятиугольника: Берлин, Вена, Париж, Лондон, Рим сошлись вместе. Снова разогнув углы, Семен Матвеев по-новому сложил пятиугольник – Берлин, Вена, Париж, Лондон, Рим склонились к Москве, и картон стал походить на помидор, окрашенный снизу красным.²²

Сектантские представления о будущем России воплощаются в образе знахаря Егорки. Он, как и отец Сильвестр, проповедует мужицкую веру, однако, в его варианте программы освобождения от гнета исторических детерминаций акцент переносится на актуализацию возможности спасения в

²⁰ Там же. С. 92.

²¹ Там же. С. 53.

²² Там же. С. 57.

сектантском коллективе. Здесь главную роль играют практические занятия по выработке жизненной программы отдельных членов общества, оказавшихся под влиянием сектантских идей. Поступки героев на этом уровне воспринимаются как особые ритуалы, метод мифологизирования, с одной стороны, и в то же время стремление показать события в их исторической конкретности, с другой стороны, обрисовывают гротескные образы сектантов. В результате смещения исторических и внеисторических начал в мышлении и поступках персонажей выявляется ложь и фальшь духовной программы сектантов относительно будущего.

Говорю на собрании: нет никакого интернационала, а есть народная русская революция, бунт – и больше ничего. По образу Степана Тимофеевича. – «А Карла Маркса?» – спрашивают. – Немец, говорю, а стало быть дурак. – «А Ленин?» – Ленин, говорю, из мужиков, большевик, а вы должно коммуны. Должны, говорю, трезвиться от освобождения ига! Мужикам землю! Купцов – вон! Помещиков – вон, шкурники! Учредилку – вон, а надо совет на всю землю, чтобы все пиходили, кто хочет, и под небом решали. Чай – вон, кофий – вон, – брага. Чтобы была вера и правда.²³

Возможность перехода одной концепции в другую, превращение определенных элементов восприятия мира в свои антиподы, показаны в романе через «непостоянство» персонажей, через чередование их атрибутов. Неслучайно так много двойников и ипостасей у персонажей романа. Карикатурное изображение, к которому часто прибегает Пильняк и на визуальном и на языковом уровне, говорит о сознательном стремлении художника показать деформацию разных идей с помощью таких приемов, которые демонстрируют деградацию, в том числе с помощью провинциализации (в образе «масона в подвале»); профанизации (в образе архиепископа среди большевиков); вульгаризации (в образе коммунистки – «прекрасной дамы») и симплификации (в образе сектантов-анархистов).

В заключение можно сказать следующее: все, что было «написано на страницах истории» – отдельные программы, концепции, виды вероучений, различные идеологии, оформленные как закрытые теории и системы, претендующие на реализацию в действительности, – в настоящее время оказываются анахронизмом, несмотря на «прогрессивность» или «традиционность» заключенных в них идей. В вихре революции, воспринимаемой не как конкретное историческое событие, как социальный переворот, а скорее как стихийная, элементарная и вместе с тем трансцендентная сила, они показывают свою несостоятельность. Как пишет Бердяев, «революция всегда есть в значительной степени маскарад, и если сорвать маски, то можно встретить старые, знакомые лица. Новые души рождаются позже, после глубокого пере-

²³ Там же. С. 95.

рождения и осмысления опыта революции».²⁴ Как настоящий представитель авангардизма, Пильняк в некотором смысле утопист, он верит в возникновении нового порядка мира, в рождении «нового человека», в создание новой «онтологической цивилизации». Снятие противоречий во имя создания Нового Единства происходит с возникновением нового состояния существования, где больше нет строгих исторических детерминаций, а на основе своих культурных традиций человек создает свободную, гуманную сферу бытия. В таком аспекте воспринимается и художественное произведение, в котором может излагаться положительная программа формирования новой стадии человеческого бытия. Однако, открывающиеся в художественном творчестве идейные перспективы осмысляются как проект, который вовсе не претендует на практическую реализацию. В противном случае, как об этом свидетельствует история конструктивизма, они симплифицируются, а в ходе их применения на практике саморазрушаются. Таким образом, художественный мир Пильняка конструируется на деконструкции идей: вследствие гротескного преувеличения снимается пафос личного поступка в утопическом совершенствовании мира и человека. Скепсис писателя относится к определенным сферам реализации утопических представлений, но в то же время сохраняется вера в возможность создания нового статуса человека в сфере искусства, в творческом переосмыслении истории и культуры. На этой основе можно провести параллель между исторической судьбой человечества, реализованной в конкретных социально-политических событиях и его духовными устремлениями, частью которых является и творческий художественный акт, ведь по словам самого Пильняка, «все, что было написано, уже плохо, лучшее то, что не написано».

²⁴ Н. А. Бердяев. Цит произв. С. 72.

ЯЗЫКИ В ЧЕВЕНГУРЕ А. П. ПЛАТОНОВА

Река Раинчак

(Raincsák Réka, Szeged)

Истинного себя я еще никогда и никому
не показывал, и едва ли когда покажу.

А. П. Платонов

Когда читаешь произведения А. П. Платонова, то первое, что привлекает внимание, – это неповторимый, но повторяющийся и постоянный, загадочный язык огромной философской глубины. В лингвистических исследованиях платоновского языка описываются относительно немногочисленные и «простые», но удивительным образом использованные «приемы». Из исследований, посвященных творчеству писателя, вырисовывается в первую очередь образ «не беллетриста а мыслителя»,¹ поэтический язык которого «служит» преимущественно познанию, созданию нового взгляда на мир. Общее впечатление, возникающее в читателе, это некая одноязычность, одноголосие произведений Платонова. Действительно ли произведения писателя характеризует одноязычность? Что нового может дать нарратологический аспект при исследовании творчества писателя? Такого рода исследование может ли дать новые результаты по сравнению с лингвистическими и стилистическими работами, которые ищут смысл и основные интенции этого языка? Наконец, обладают ли герои Платонова самостоятельными языками, и отделимы ли они от «чистого» авторского голоса? На этот вопрос, кажущийся даже странным, когда речь идет о произведениях Платонова, нельзя дать однозначный ответ. Заданные выше вопросы мы должны несколько иначе сформулировать. Изучая платоновские тексты, я убедилась в необходимости уйти из области повествования, которое играет незначительную роль в произведениях Платонова, а также описания, т. е. наррации, и распространить круг исследований и на «язык» диалогов, сосредоточиться на определении различных, существующих независимо от героев языков. Эти размышления привели меня к принципам и методам исследований М. М. Бахтина в области чужой речи, речевой интерференции. Поэтому я считаю уместным воспользоваться терминологией русского литературоведа, которая обеспечит более адекватный подход, чем другие точки зрения, возникшие в области нарратологии, учитываю-

¹ Д. В. Колесова. *Фраза и синтагма в структуре текста А. Платонова* // Вест. ЛГУ. Сер. 2. 1991. Вып. 3. (№ 16.) С. 96.

щие более формальные признаки. В дальнейшем я постараюсь применить бахтинскую теорию романа как систему языков, на примере романа Платонова *Чевенгур*, который я выбрала за широкий спектр платоновских языков, наличествующих в нем. Три аспекта (стилистический, усвоение чужой речи, осмысление системы языков) разумеется тесно связаны друг с другом, их относительное разделение является необходимостью, поэтому я считаю целесообразным сочетать мои стилистические наблюдения с двумя другими аспектами.

В связи с романом *Чевенгур* (хотя можно взять почти любое произведение писателя), возникает вопрос: где автор? Или, по выражению Бахтина, какова авторская маска? Существует мнение, возникшее в связи с *Котлованом*, согласно которому «имплицитный автор растворен в персонажах».² Данная цитата несмотря на то, что ставит под вопрос осмысление *Котлована* как повести, свидетельствует о том, что на основе чисто лингвистической или стилистической точки зрения нельзя описать авторский ценностно-смысловой центр (Бахтин) в произведении Платонова, то есть отношения между героями и автором. Исследование изображения чужой речи, выделение различных голосов в романе поможет ответить на эти вопросы. На мой взгляд в романе могут быть выделены следующие формы изображения чужой речи, взаимоотношения интенций:

1. Подготовленная прямая речь. По определению Бахтина она возникает из косвенной или из несобственно прямой речи, «которая подготавливает ее апперцепцию, будучи сама полу-рассказом, полу-чужой речью. Основные темы будущей прямой речи здесь предвосхищаются контекстом и окрашиваются авторскими интонациями».³

*И Дванов на время перестал изыскивать гвозди, он захотел сохранить себя и прочих от расточения на труд, чтобы оставить внутри лучшие силы для Копенкина, Гопнера... Лучше я буду тосковать, чем работать тщательно, но упускать людей, — убедился Дванов. — В работе все здесь забылись, и жить стала нетрудно, а зато счастье всегда в отсрочке...*⁴

Здесь надо отметить, что в романе встречается похожее явление: за внутренним монологом, несобственно прямой речью, и косвенной речью следует реплика диалога, произносит которую тот же герой, и будто повторяет выявленные ранее интенции:

² Ю. И. Левин. *От синтаксиса к смыслу и дальше (о «Котловане» А. Платонова)* // «Вопросы языкознания». 1991/1. С. 171.

³ В. Н. Волошинов. *Экспозиция проблемы «чужой речи»* // Д. Кирай — А. Ковач (сост.). *Поэтика. Вр.*, 1982. С. 123.

⁴ А. П. Платонов. *Чевенгур*. М., 1989. С. 250.

*Такую музыку Копенкин никогда не слышал – она почти выговаривала слова, лишь немного не договаривая их, и поэтому они оставались неосуществленной тоской. – Лучшее б музыка договариваривала, что ей надо, – волновался Копенкин. – По звуку – это он меня к себе зовет, а подойдешь – он все равно не перестанет играть... При коммунизме он [играющий человек – Р. Р.] бы договорил музыку, она бы кончилась и он подошел ко мне. А то не договаривает – стыдно человеку.*⁵

Часто у Платонова на косвенную речь отвечает реплика диалога, а потом следует реакция на это в форме опять косвенной речи. В этом случае, конечно, речь идет уже не о повторении, а о дальнейшем разворачивании мысли. Более слабая или сильная авторская интонация в косвенной речи дает возможность автору «интерпретировать» реплику героя, подчеркивать определенные моменты в ней:

*– А ты хотела, чтобы я умер? – спросил Александр. – А я не знаю, – ответила Соня. – Я видела, что людей много, они умирают, а остаются... Дванов ей рассказал, что он видел в своих снах во время болезни и как было ему скучно в темноте сна: нигде не было людей, и он узнал теперь, что их мало на свете.*⁶

Здесь надо сказать несколько слов о «повторении». Этот прием содействует не только и не преимущественно авторскому толкованию чувств героя, а производит такое впечатление, будто автор не располагает избытком знания о своем герое (Бахтин): на это указывает употребление таких, выражающих неуверенность слов, как например «наверное», «очевидно», «неизвестно», «будто», «может быть», «действительно» и т. п. в авторской речи. Автор оставляет читателя без точного знания, читатель должен сам понять интенции героя с помощью расшифровки отдельных ключевых слов, исходя в первую очередь из текста всего романа. Этот прием примыкает к другим методам автора, замедляющим чтение.

2. Рассеянная, «скрытая» прямая речь кажется наиболее частой из приведенных форм изображения чужой речи в романе:

*Изучив статью о кооперации, Алексей Алексеевич прижalsя душой к советской власти и принял ее теплое народное добро. Перед ним открылась столбовая дорога святости, ведущая в божье государство житейского довольства и содружества.*⁷

Здесь, также как и в других произведениях Платонова, например, в *Государственном жителе*, авторская ирония при описании Алексея Алексеевича выражается через рассеянную, скрытую прямую речь более опосредственным образом: герой будто через свой собственный язык представляет самого себя, конечно, на фоне авторской интонации. Однако рассеянная, скрытая прямая речь в романе обладает и другой функцией, кроме упомянутой Бахтиным иронии.

⁵ Там же. С. 192.

⁶ Там же. С. 291.

⁷ Там же. С. 97.

Слова героя в авторской речи могут ослабить тяжесть избытка знания авторского завершающего описания, словно автор дает герою высказаться о себе в авторском слове:

Что-то сверлило внутри его, словно скрежесало сердце на обратном, непривычном ходу. Захар Павлович никак не мог забыть маленького худого тела Прошки, бредущего по линии в даль, загромажденную крупной, будто обвалившейся природой. Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов – одним нагревом своих впечатлительных чувств, и этого было достаточно для мучени, [...] никак не мог понять, что здесь отчего, только скорбел без имени своему горю.⁸

При толковании авторского голоса я еще вернусь к явлению, названному мною ласкающим завершением.

3. Смешанная прямая речь. Бахтин пишет о ней следующим образом: «Голоса [...] сливаются, и образуются длинные периоды, которые одновременно принадлежат и авторскому рассказу и внутренней (иногда, впрочем, и внешней) речи героя. [...] Автор совершенно солидарен со своим героем в оценках и интонациях.»⁹ Я процитирую краткий отрывок из романа, изображающий и смену голосов:

Колокол мрачно пел над большой слободой, ровно перемежая дыхание с возгласом. Дванов заслушался, забывая значение набата. Он слышал в напеве колокола тревогу, веру и сомнение. В революции тоже действуют эти страсти – не одной литой верой движутся люди, но также и дребезжащим сомнением.¹⁰

Подобное совпадение интонаций автора и героя мы можем обнаружить в случае с Захаром Павловичем, Сашей Двановым, Яковом Тытичем и Гопнером, однако, это не означает, что автор превращает героя в свой постоянный рупор.

4. Несобственно прямая речь. Бахтин, несколько иначе чем другие исследователи, видит сущность несобственно прямой речи именно при речевой интерференции: «Мы чувствуем [в ней – Р. Р.] слияния двух различно направленных речей, [...] чувствуем упругости сопротивления чужой речи за авторской передачей.»¹¹ Примеров подтверждающих и иллюстрирующих это определение, основанное на ценностно-интонационных моментах, а не просто на словесных, в романе встречается много; я процитирую только мысли Чепурного:

Хотя никто не в силах сформулировать твердый и вечный смысл жизни, однако про этот смысл забываешь, когда живешь в дружбе и неотлучном присутствии товарищей, когда бедствие жизни поравну и мелко разделено между обнявшимися мучениками.¹²

⁸ Там же. С. 59.

⁹ В. Н. Волошинов. Цит. произв. С. 96–97.

¹⁰ А. П. Платонов. Цит. произв. С. 359.

¹¹ В. Н. Волошинов. Цит. произв. С. 127.

¹² А. П. Платонов. Цит. произв. С. 139.

Для романа, однако, характерна интонационная интерференция в более широком смысле: она встречается в отрывках, находящихся в тексте романа далеко друг от друга, но друг с другом перекликающихся, противоположных по ценностно-смысловым моментам. Приведу один из самых наглядных примеров:

Он [Дванов – Р. Р.] в душе любил неведение больше культуры: невежество – чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет. Поэтому Дванов был доволен, что в России революция выволокла начисто те редкие места зарослей, где была культура, а народ как был, так и остался чистым полем – не нивой, а порожним плодородным местом. И Дванов не спешил ничего сеять: он полагал, что хорошая почва не выдержит долго и разродится произвольно чем-нибудь небывшим и драгоценным, если только ветер войны не принесет из Западной Европы семена капиталистического бурьяна.¹³

Интересно сопоставить с этим отрывком мысли Сербинова, его известное наблюдение об «иссушенной безлюдным ветром земле»:

И после снесенного сада революции его поляны были отданы под сплошной саморастущий злак, чтобы кормится всем без мучения труда. Действительно, Сербинов видел, как мало люди работали, поскольку злак кормил всех даром. И так будет идти долго, пока злак не съест всю почву и люди не останутся на глине и на камне, или пока отдохнувшие садовники не разведут снова прохладного сада на оскудевшей, иссушенной безлюдным ветром земле.¹⁴

Роман изобилует такими проявлениями, которые отличаются от несобственно прямой речи в бахтинском толковании, основанном на ценностно-смысловых моментах. Однако, относительно романа Платонова нельзя говорить о т. н. овеществленной прямой речи, имеющей функцию описать героя в его окружении, ведь персонажи Платонова не являются характерами или типами. Вместе с тем они – в отличие от нового романа – не показывают признаков какой-либо прочной постоянной связи с определенной смысловой конструкцией, душевным состоянием и не являются символами. Тенденции исчезновения героя в романе XX века препятствует именно наличие живых языков, наличие ценностно-смысловых центров в романе Платонова, которые, однако, не связаны ни с одним из героев.

Стоит отметить некоторые особенности несобственно прямой речи в романе. В *Чевенгуре* в большинстве случаев высказыванию героя предшествуют следующие средства. Во-первых, двоеточия; во-вторых, слова, выражающие (по-чевенгурски странные) причинные отношения: «чтобы», «поэтому», «потому что», «значит» и т. п.; в-третьих, такие глаголы как «знать», «думать», «полагать», «понять», («догадаться»), «видеть», «чувствовать», «за-

¹³ Там же. С. 342.

¹⁴ Там же. С. 236.

метить», «воображать», «считать» и т. п., при этом всегда в форме прошедшего времени. Глагол «догадываться» не входит полностью в этот ряд. Пара «понять-догадываться» является важным сигналом о каком понимании идет речь, о принятии внешних, чужих мнений или о действительном понимании. Они относятся к разным «языкам» романа (см. ниже в классификации языков). Язык, важным элементом которого является и глагол догадываться, иногда сочетается со смешанной прямой речью, то есть совпадает с авторской интонацией. Из этих глаголов в романе чаще всего мы встречаем глагол «знать». И это неслучайно, ведь в нем обнаруживается самая сильная степень уверенности: *Чепурный этому явлению не удивился, он знал, что природе давно известно о коммунизме в городе и она не мочит его в ненужное время.*¹⁵

Чевенгурский хронотоп в романе переполнен «диалогами», которые ведут между собой герои в форме косвенной речи. Язык этих «диалогов» очень разнообразен, чаще всего он напоминает интерференцию несобственно прямой речи с особым авторским сжатием мысли.

В этом кратком обзоре я попыталась показать наличие постоянной смены интонаций в тексте романа, а сейчас перехожу к вопросу о системе языков в *Чевенгуре*. За кажущимся одногласием романа обнаруживается богатая система различных языков, хотя эти языки не принадлежат определенным героям. Невозможно поэтому и определить зоны героев (Бахтин) – влияние языков отдельных героев. Языки как точки зрения на мир (Бахтин) живут самостоятельной жизнью и странствуют между героями, которые по очереди становятся хозяевами данного языка. Это странствие-смена языков в устах героев сигнализирует о направлениях развертывания в романе основных идей (см., например, «сберечь-язык» Прокофия в устах Саши Дванова в третьем хронотопе). Далее я предлагаю следующую классификацию, где границы языков подвижны, языки часто скрещиваются, сливаются и только по доминирующему моменту в данном отрывке текста возможно определить к какому «типу» они относятся.

1. Язык идеологии. Он наблюдается чаще всего в отрывках о партсобрании в городе или о собрании в честь приезжающих, в диалогах между Прокофием и Яковом Титычем, в форме постановлений, указов от *непонятно расписавши[х]ся [умнейших] люд[ей]*¹⁶ и лозунгов; они расположены в тексте изолированно от окружающего контекста, как инородное языковое тело.

2. Язык-урод. Так я называю способ выражения, порожденный неудачными попытками героев усвоить идеологический язык. Лозунги и другие элементы риторики сохраняются вкраплениями в речи героев. Читатель мо-

¹⁵ Там же. С. 273.

¹⁶ Там же. С. 182.

жет стать свидетелем рождения странных гибридов (Бахтин), происходящих при встрече стихийного мышления героев и безжизненного авторитарного псевдологического языка идеологии.

3. На юродствующем языке говорят герои романа если «перестают вспоминать», каким образом они должны думать и «существовать». Усомнившись на минуту в правильности чужих истин, в том что *осталось лишь плавно исполнять свою жизнь по чужому записанному смыслу*,¹⁷ они освобождаются на короткое время от власти идеологического языка. Захар Павлович называет этот способ мышления «сердечной догадкой». Другим источником данного языка является мудрость «самодельных» людей, таких как Яков Титыч. Возникает некое стихийное мироощущение, запечатленное в часто подчеркиваемом поэтическом языке писателя.

*На старости лет лежишь и думаешь, как после меня земля и люди целы? Сколько я делов наделал, сколько еды поел, сколько тягостей изжил и дум передумал, будто весь свет на своих руках истратил, а другим одно мое жеваное осталось. А после увидел, что и другие на меня похожи, и другие с малолетства носят свое трудное тело, и всем оно терпится.*¹⁸ Или: *А людей оставить без призора – к лучшему обойдется, ей-богу, правда! – Так это анархия! – Какая тебе анархия – просто себе сдельная жизнь!*¹⁹

И в полной мучительными сомнениями речи Копенкина скрещиваются элементы уродливого и юродствующего языка: герой постоянно колеблется между чужими мыслями и своими чувствами.

В языке Платонова можно выделить две более или менее типичные синтагмы. Первая предполагает более слабую связь между составными частями: глагол+имя существительное. Из идеологическо-бюрократического языка она перешла в сознание тех, *кто учился думать при революции*:²⁰ *он, вероятно, сейчас участвовал в своих счастливых снах*;²¹ *сейчас не имел сознания*,²² (т. е. спал). Вторая – является сочетанием имен существительных, часто связанных посредством родительного падежа, и прилагательных. Эта конструкция говорит о наличии более тесной связи между элементами и придает экспрессивность поэтическому языку. За двумя способами выражения, характерным проявлением которых являются эти две синтагмы, скрываются часто две точки зрения на мир, два способа мышления. Первый можно назвать раздробленным. Смысловой фон этой корявой, шероховатой речи можно свести к мышлению,

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 187.

¹⁹ Там же. С. 249.

²⁰ Там же. С. 78.

²¹ Там же. С. 93.

²² Там же. С. 111.

превращающему другого человека «ради утешения» в предмет, т. е. сущность этого мышления — в «пользе». Частое употребление предлогов ради и для свидетельствует о данном типе мышления, хотя эти предлоги, конечно, указывают и на другое мышление, — на правду «самодельной жизни»:

*Что бы ни делала Соня, она верила, что письмо где-то идет к ней, оно в скрытом виде хранит для нее одной необходимость дальнейшего существования и веселой надежды, и с тем большей бережливостью и усердием Соня трудилась ради уменьшения несчастья деревенских людей. Она знала, что в письме все это окупится.*²³

Или в описании чевенгурцев: *и суп варился до поздней ночи, пока большевики не отделяются от революции для принятия пищи.*²⁴ Вместе с тем, данные предлоги могут указывать и на полностью обратное мышление. Копенкин говорит о Саше Дванове, как об *исполняюще[м] жизнь вперед разума и пользы*. Однако, это не значит, что Саша не делает попытку подавить свои мучительные сомнения работой *ради будущей сытости Чевенгура*.²⁵ Дванов в данном случае характерным образом заимствует словарь Прокофия:

*Пиюсь, — обратился Дванов, — правда ведь, что Чевенгур у нас с тобой душевное имущество? Его надо беречь как можно поскупей и не трогать каждую минуту!*²⁶

Даже природа «подражает» «скуп[ому] сочувстви[ю]» *труженников, поглощенных в самих себя*.²⁷ *Солнце по своему усердию работало на небе ради земной теплоты...*²⁸ Второй тип в отличие от раздробляющей тенденции «умственного языка» часто является носителем всеохватывающего взгляда, направленного на восприятие целого. Чаще всего он наблюдается в поэтическом «переводe» интенций героя, или ласкающем завершении, с рассеянными в нем словами героя.

*Прочий человек ел и чувствовал себя хорошо. Среди этой чужеродности природы, перед долгою осенних ночей, он запаса не менее как одним товарищем и считал его своим предметом, и не только предметом, то и тем таинственным благом, на которое человек полагается лишь в своем воображении, но исцеляется в теле; уже тем, что другой необходимый человек живет целым на свете, уже того достаточно, чтобы он стал источником сердечного покоя и терпения для прочего человека, его высшим веществом и богатством его скудости.*²⁹

²³ Там же. С. 307–308.

²⁴ Там же. С. 149.

²⁵ Там же. С. 229; Ср.: *Но Дванов не мог уйти от этого худого занемогшего старика. [...] Чем больше Дванов думал, как поступить, тем заметнее забывал свое желание остаться у Якова Тытича на ночь, точно ум поглощал чувствующую жизнь Дванова.* С. 223.

²⁶ Там же. С. 227.

²⁷ Там же. С. 225.

²⁸ Там же. С. 271.

²⁹ Там же. С. 249.

4. Поэтический или философский язык писателя был исследован самым исчерпывающим образом как своеобразное, уничтожающее языковые конвенции, мышление, как способ познания. Такой язык действительно придает голосам героев характер некоторой однородности и переводит их чувства в более высокий план. Функции этого «перевода» в романе многообразны. С одной стороны, имплицитный автор вкладывает в уста героев, с трудом выражающих свои чувства, свои «слова», не заглушая, однако, их интонации. С другой стороны, он придает интенции героя онтологическую основу. Явление это связано не только с образностью данного языка. Поскольку интенции различных героев переведены в единый план, они говорят единым языком, обретают прочность и постоянность, и все это освобождает высказывание от «субъективности» овеществленной речи, т. е. от превращения ее в простой характеризующий героя отрывок текста, и преобразует его в свидетельство о состоянии космоса в мире Платонова, о сиротстве, в котором живут герои романа. Поэтический язык, однако, обнаруживается в первую очередь в голосе автора, осознающего состояние космоса, сиротства. Упомянутый избыток знания имплицитного автора является одним из видов авторского эстетического спасения, завершения героев (Бахтин) в романе. Отрывки ласкающего или смягчающего завершения в тексте романа указывают на отношение между героем и автором, то есть на последнюю смысловую инстанцию (Бахтин) романа. Чаще всего этот голос встречается в повести в связи с Захаром Павловичем и с Сашей Двановым в детстве; но он почти полностью исчезает в части, рассказывающей о приключениях Дванова с Копенкиным, и очень редко наблюдается в чевенгурском хронотопе романа (см. описание происхождения прочих).

Лишь в последний год он [Захар Павлович – Р. Р.] оценил то, что потерял в своей жизни. Он утратил все – разверстое небо над ним ничуть не изменилось от его долголетней деятельности, он ничего не завоевал для оправдания своего ослабевшего тела, в котором напрасно билась какая-то главная сияющая сила. Он сам довел себя до вечной разлуки с жизнью, не завладев в ней наиболее необходимым. И вот теперь он с грустью смотрит на плетни, деревья и на всех чужих людей, которым он за пятьдесят лет не принес никакой радости и защиты и с которыми ему предстоит расстаться.³⁰

Я уже упоминала о своеобразном подтипе «ласкающего» авторского завершения, в котором избыток знание автора о герое не абсолютно; оно ослаблено словами и знаками, выражающими эту авторскую неуверенность (может быть, наверно, и т. п., многоточиями):

³⁰ Там же. С. 72.

Над его сердцем трепетал тот мгновенный пугающий свет, какой бывает летними спертыми ночами в полях. Может быть, эта жила в нем отвлеченная любовь молодости, превратившаяся часть тела, либо продолжающаяся сила рождения. Но за счет ее Дванов мог добавочно и внезапно видеть неясные явления, бесследно плавающие в озере чувств.³¹

5. Другой тип авторского завершающего голоса – это некий сухой, «бесстрастный» язык. Он играет значительную роль в последней чевенгурской части романа. Характерно, что авторский голос почти полностью «покидает» текст и оставляет интонацию героя часто в форме слов-сигналов, типичных для данного персонажа, или для определенного мышления:

Прокофий считал происшествие со смертью [ребенка в Чевенгуре – Р. Р.] формальностью и рассказывал тем временем Жееву, сколько он знал женщин с высшим, низшим и со средним образованием – отдельно по каждой группе.³²

Это схождение на нет, не-участие авторского голоса в тексте обладает таким же смыслом как и безмолвный уход Дванова после последнего разговора с Прокофием (метафора о птицах и мухах). Данный язык иногда включает в себя выше упомянутый уродливый язык с целью демонстрации мышления героя, чтобы дать ему говорить самому за себя, без авторской комментирующей интонации.

Перечисленные языки могут быть охарактеризованы с помощью следующих противопоставлений: безличность vs личностность, безучастие vs «сочувствие», отсутствие интенций vs наполненность интенциями. Я считаю, что язык идеологии в романе, безличный по своей природе, несмотря на его агрессивность является к тому же и языком без всякой интенции. Ниже я еще вернусь к проблеме отсутствия интенции в идеологическом языке. Уродливый язык из-за своего гибридного характера наследует характерную для него безличность от своего родителя, идеологического языка, однако, голос героя в контексте, насыщенном интенциями и стремлением высказаться, смягчает эту черту. Герои стараются с помощью языка идеологии выяснить, сформулировать и озвучить свои интенции, но безуспешно. В обоих языках, юродствующем и философско-поэтическом, слышна интенция в интонации говорящего, однако, последний из них характеризуется некой безличностью. Это явление, названное мною сухим, бесстрастным языком, несмотря на почти полное замалчивание в нем авторской интонации, обладает завершающей силой в романе: это видно в выборе и в жесте показа в соответствии с сущностью романного жанра, и таким образом в нем можно почувствовать ценностно-смысловую направленность. Если за «объективностью» поэтического

³¹ Там же. С. 354.

³² Там же. С. 196.

языка чувствуется над-индивидуальный голос бытия, то в этом бесстрастном языке ощущается, если не личность, но все-таки индивидуальность, особая точка зрения. Хотя герои не обладают своим собственным, неотъемлемым языком, перечисленные языки живут самостоятельно, независимо от героев и «сами выбирают своих носителей». Однако, этот выбор не произволен, он имеет свои ограничения: герои способны заговорить на языках, описанных в пунктах 2, 3, 4; автор же может пользоваться формой смещенной прямой речи и юродствующим, и уродливым языками, словно перебивая своего героя.

В связи с языками романа хотелось бы обратить внимание еще на два явления. Во-первых, часто, но не всегда проявления идеологического или уродливого языка сопровождается ирония, например, в эпизодах «отбракования» партий Захаром Павловичем и партсобрания после возвращения Дванова в город (см. фигуру Фуфаева). В этих эпизодах наблюдается поразительная комбинация языков. Ирония способна овладеть, за исключением поэтического, иногда юродствующего, и разумеется «бесстрастного» языков, любым из описанных выше языков, чтобы передать позицию автора, не выполнив однако задачи эстетического спасения авторского завершения. Ведь ирония не способна выполнить роль свидетеля (Бахтин), поскольку в ней нет момента активного сочувствующего понимания (Бахтин); имплицитный автор словно уничтожает героя, превращая его в марионетку, наглядно демонстрирующую фальшь идеологического языка. Бесстрастно завершающий язык в отличии от иронии может видеть и характеризовать героя с точки зрения свидетеля, владеющего избытком знания о нем; таким образом, он не допускает превращения героя в двухмерную фигуру. Другой прием, посредством которого имплицитный автор обходится с героем как с марионеткой – это фигура «дурака». Данный взгляд на героя характерен для описания приключений Копенкина и Дванова в степи (второй хронотоп в романе). Среди произведений Андрея Платонова в повести *Усомнившийся Макар* встречаем наглядные примеры упомянутой точки зрения, которая пользуется «вторым» и «третьим» языками. Суть фигуры дурака в том, что автор дает говорить наивному герою, понимающему элементы языка брошюр и газет в буквальном смысле, и поэтому герой «случайно» показывает всю бессодержательность этих лозунгов. Однако, надо отметить, что автор никого из своих героев не заключает на долгое время в эту обезличивающую роль «дурака». Но практически любой персонаж – и самый поразительный пример Саша Дванов – может стать такого рода средством в руках автора, хотя авторский выбор здесь произволен: этот прием, как чуткий инструмент, показывает отношения между автором и героем в данном, конкретном эпизоде романа.

В ходе повествования дистанция между автором и практически всеми героями постоянно меняется: от ласкающего завершения до безучастного авторского голоса, до иронии и фигуры дурака. И это не говоря уже о мере причастности отдельных героев к поэтическому языку, изменяющемуся в зависимости от мышления героя в каждый отдельный момент, от дистанции героя по отношению к «последней смысловой инстанции в произведении» (Бахтин). Платонов читается медленно и не только по причине его сложного сопротивляющегося всем языковым и логическим конвенциям поэтического слова огромной философской глубины, но и из-за изобилия разных смещенных интонаций в тексте произведения, из-за трудно уловимой авторской смысловой позиции, из-за постоянно меняющегося участия автора в каждом из своих героев. Юродствующая авторская маска является одной из причин, по которой роман нуждается в усиленно активной читательской расшифровке.

Итак, я рассмотрела языки романа. Далее я постараюсь выяснить значение и взаимоотношения двух самых постоянных языков, как в романе, так и вне романа, на уровне художественного мышления Платонова. В своей работе *Из предистории романного слова* Бахтин отмечает: «Поэтическая образность в узком смысле хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение.»³³ Однако, анализ романов и повестей Платонова это наблюдение литературоведа не подтверждает. Согласно Бахтину, исследователь романа должен обратить свое внимание прежде всего на говорящие в романе языки, на их взаимоотношения, т. е. Бахтин видит роман как «систему языков».³⁴ Он подразделяет жанры на драматические, лирические и на роман. В основе такого различения служит мысль о том, что в романе на каждый язык «падает объектная тень»,³⁵ значит язык сам становится объектом изображения, а не просто и непосредственно направлен на свой предмет, как например язык поэта. Объективация непосредственного слова, благодаря своей взаимосвязи с другими языками в романе, теряет свою единственность, исключительность, и тем самым свою всеобъясняющую силу. Зона его действия ограничивается другими языками-соседями. Ограничивают ли друг друга языки в романе Платонова? И вообще, способны ли они вступить в контакт, в диалог друг с другом, или они сохраняют свою изолированность? А кроме того, какое место в этой системе занимает «наиболее платоновский», постоянный поэтический язык? Начнем имен-

³³ М. М. Бахтин. *Из предистории романного слова* // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 410.

³⁴ М. М. Бахтин. *Слово в романе* // Вопросы литературы и эстетики. С. 277.

³⁵ Там же. С. 142.

но с этого последнего вопроса. По Бахтину язык поэта – «слово без кавычек», а значит другие интонации, другой взгляд на мир не ставят под вопрос его неограниченную власть. Бахтин подчеркивает одностильность и единство как отличительную черту языка поэта. «Поэтическое слово двухсмысленно, многосмысленно (метафорично), [...] но [...] не имеет отношения к чужому слову», оно – «замкнутая система».³⁶ Это бахтинское определение поэтического слова полностью совпадает с особенностями поэтического языка у Платонова. Однако, согласно Бахтину, если поэтический – наивный, непосредственный – язык ввести в роман, то он рядом с другими романскими языками становится ограниченным как изображенное слово. Особый философско-поэтический язык Платонова не подвергается в романе ограничивающим влиянием «изображенности». Чем объясняется этот иммунитет? Поэтический язык не вступает в контакт, в диалог с другим идеологическим языком ни «в устах» героя, ни в завершающей функции, когда он находится в распоряжении имплицитного автора. Значит, этому контакту препятствует не отсутствие общей плоскости, места «встречи». Причину отсутствия контакта этих двух языков в романе надо искать в «безинтенционности» одного из них. По асимметрии – идеологического языка без интенций и поэтического языка с интенциями – нельзя говорить о диалоге между ними, но только об ограничении идеологического языка другим, поэтическим языком. Данное ограничение однако не нуждается в смежности двух языков в тексте романа; необходима только одновременное активное присутствие обоих в сознании читателя. С другой стороны, существуют приемы, основанные и на смежности языков в тексте романа, которые, так сказать, фрагментируют идеологический язык. Бахтин перечисляет несколько таких тенденций, содействующих «вовлечению [авторитарного – Р. Р.] слова в зону контакта»: гибридизацию, бытовизацию, вариацию (последняя «ставит [...] язык [...] в невозможные для него [...] ситуации»³⁷). Эти тенденции, на мой взгляд, наблюдаются и в романе Платонова. В заключение нельзя забыть о функции «диалогизирующего фона» современного роману идеологического языка, без знания которого «искажения» изображенного языка отчасти были бы непонятны.

Важнейшей причиной сиротства слова в мире Платонова, «безъязыкости» героев, безуспешности мучительных попыток высказаться является, на мой взгляд, безинтенционность идеологического языка. Отправным пунктом для меня здесь опять служат мысли русского философа: «В сущности, язык [...] лежит для индивидуального сознания на границах своего и чужого.

³⁶ Там же. С. 140–141.

³⁷ Там же. С. 174.

Слово языка – получужое слово. Оно станет „своим”, когда говорящий населит его своею интенцией, своим акцентом, овладеет словом... Язык – это не нейтральная среда, которая легко и свободно переходит в интенциональную собственность говорящего, – он населен и перенаселен чужими интенциями.»³⁸ В отрывистой речи героев – я имею в виду, конечно, не только прямую речь реплик диалогов – фрагменты идеологического языка стоят действительно в «интонационных кавычках», как «вкрапления» чужой не усвоенной речи. Идеологический язык, только «притворяется» насыщенным интенциями, он обещает героям снять их немоту, прояснить их чувства через словесное оформление, однако, когда герои попытаются усвоить эти мнимые «чужие» интенции, оказывается, что они держат в руках ничто. Из-за несостоятельности борьбы между чужими и своими интенциями процесса ассимиляции чужих мыслей не происходит, герои могут усвоить только бессодержательную пустую словесную оболочку. Стараясь удовлетворить требованиям псевдоязыка, герои жертвуют зачатками своей личности, чтобы обогатить риторику власти индивидуальным характером.

Все сказанное позволяет сделать некоторые выводы о месте творчества Платонова в русской литературе XX века. В отличие например от булгаковской иронии или от «эстетического пути» Набокова в романе Платонова авторитарному слову (идеологическому языку) противопоставлено авторитетное слово (философско-поэтический язык). Значит, бессодержательности, пустоте, разрушению ценностей, точнее отсутствию ценностей, противопоставлено их собирание. Своеобразие этого «сочетания» в том, что оба языка являются воплощением тотального взгляда на мир. Эта «стратегия» писателя не ставит под вопрос право русской утопической мысли на существование и приобщает роман Платонова к традиционному утверждающему – ценностно направленному – слову в русской литературе.

В заключение можно сказать, что поэтический язык как вертикальная ось произведения переводит голоса героев на общий и более высокий план, план онтологический, поскольку приобщает их к голосу космоса-сироты, объемлет их бытием, свидетельствующим об их сиротстве, и тем самым придает достоинство их мукам и правдоискательству. Это становится возможно с помощью особой поэтической образности, содействующей возникновению нового взгляда на мир, – с помощью философского языка. Этот язык, как горизонталь, в силу своей ценностно-смысловой направленности становится антиподом языка идеологии; без всякой полемики, самим своим существованием он служит серьезным противовесом по отношению к языку власти.

³⁸ М. М. Бахтин. *Слово в поэзии и в прозе* // «Вопросы литературы». 1972/6. С. 80.

МИФ И РЕГРЕССИЯ В ПОВЕСТЯХ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА

Нора Хорват

(Horváth Nóra, Szeged)

В данной статье делается анализ трех написанных после революции 1917 года повестей Замятина (*Пещера*, *Мамай* и *Наводнение*) в мифопоэтическом аспекте. Мне кажется, такой подход особенно плодотворен при интерпретации этих произведений, ведь постреволюционное бытие изображается в них как менее совершенное состояние жизни, в некотором смысле, как состояние регрессии. Модель мира в рассказе Замятина напоминает мир и мышление человека доисторических, мифологических времен. Детально анализируя эти повести, я стремлюсь показать, каким образом примитивно-мифологическое мышление становится главным сюжетобразующим принципом в тексте Замятина, как писатель оформляет свой примитивный мир, и как он характеризует сознание своих героев. В мышлении героев бессознательное играет важную роль: подчеркивается сходство алогического мышления с эмоциональным, материнство и продолжение рода также выполняют в повести определяющую функцию. Кроме вышеназванных черт в тексте можно наблюдать стилизацию под ритуальную магию имен. Время у Замятина исчисляется мифологическим времяисчислением, то есть циклично. Силы природы (стихия) с разрушительной силой вмешиваются в жизнь человека, подобно тому, как это было в жизни предков древнейших времен. В текстах Замятина почти всегда можно обнаружить мифотворческую интенцию, писатель сознательно имитирует архаические формы. Мне кажется, что Замятин принадлежит к тем писателям, которые сознательно мифологизируют свои сюжеты. При анализе данных произведений, мне хочется так же указать на связь замятинского символотворчества с теорией архетипов К. Г. Юнга. Другие «мифологемы» Замятина прослеживаются в работе Жужи Хетени.¹

Евгений Замятин в своих повестях, написанных через три года после революции (*Пещера* и *Мамай*), гротескно изображает голод и нужду петроградской зимы 1917 года. «Nogor vasui (ужас пустыни) – есть не только в природе, но и в человеке.» – пишет Замятин в одной из своих статей.² Именно эта мысль реализуется в *Пещере*: повесть говорит о том, как внешние фак-

¹ Ж. Хетени. *Мифологемы в Наводнении Е. Замятина* // „Studia Slavica Hung.” 42. 1997. С. 171.

² Е. А. Максимова. *Полемика о полемике: «Пещера» Е. И. Замятина* // „Russian Literature” XLIV-II 15 August 1998. С. 189.

торы жизни воздействуют на внутреннее состояние человека, опустошая его. В *Пещере* Мартиничи борются за выживание, а персонажи *Наводнения* имеют проблемы «просто» с продолжением рода. Невыносимое положение действующих лиц в *Пещере* отражено через этическую дилемму, которое Чарлс А. Мозер называет борьбой между примитивными и альтруистическими стремлениями внутри человеческого «я»: „life is painful not only because of social constraints but because of the conflict between the primitive and the altruistic within the self”.³

В мире *Пещеры* еще существуют моральные принципы в качестве остатков духовных ценностей старого мира. Первым среди нарушенных в *Пещере* законов является закон Ветхого Завета: «Не укради!» Это нарушение изображено в повести как дилемма между двумя «я» Мартина Мартинича. Этот своеобразный внутренний диалог проходит через весь рассказ, и нарушение закона как высшая точка коллизии изображено в сцене, когда Мартин Мартинич крадет дрова. В этой ситуации аннулируются моральные «препятствия», и в моральной дилемме побеждает «пещерное я» Мартина Мартинича. Героем так же нарушен и другой ветхозаветный закон: «Не убий!», однако это нарушение в повести совершается не беспощадной, безличной жестокостью, а личным поступком: человек самого себя приговорит к смерти. В мире *Пещеры* не действуют этические категории, поэтому здесь «нет ни правых, ни виновных. Скорее, есть ощущение некой фатальности.»⁴

В рассказе Замятина акт воспоминания играет чрезвычайно важную роль. Супруги Мартиничи могут сохранить свою человечность только через память; бывшая культура как бы просвечивает сквозь предметы прошлого, которые указывают на прежнюю, устроенную жизнь интеллигентной семьи. Важно отметить, что в рассказе нельзя противопоставить друг другу настоящее и прошлое, ведь именно их беспрестанная смена придает тексту определенную напряженность.

Анализируя образную структуру *Пещеры*, исследовательница творчества Замятина Е. А. Максимова следующим образом истолковывает метафору пещеры: «Пещера – подчиняет обитателей своим законам [...] сходство пещерных людей подчеркнуто автором [...] единством ритмической организации образов: речь Мартинича, Маши и Обертышева отмечена тройным повтором, отражающим их состояние внутреннего напряжения.»⁵

³ С. А. Moser. *The Cambridge history of Russian literature*. Cambridge, 1989. С. 452.

⁴ В. А. Келдыш. *Е. И. Замятин* // Евгений Замятин. Избранные произведения. Москва, 1989. С. 21.

⁵ Е. А. Максимова. Цит. произв. С. 198.

На мой взгляд, этот тройной повтор отражает именно такое внутреннее напряжение, причиной которого можно считать смущенный разум, проявляющий себя в тексте стилистически. Например, определение «настоящий» (из словосочетания «настоящий чай») повторяется три раза, усиливая эмоции персонажей. Максимова считает определяющим и в этом рассказе мотив «птицы»: «кусок Мартина Мартиныча [...] как с воли залетавшая в комнату птица, которая слепо тукается в потолок, в стекла и стены; этот мотив вызывает представление о напряженной несвободе как общем характере жизни.»⁶

По-моему, семантику этого мотива можно расширить. Как известно, в *Наводнении* Софья уподоблена птице, а здесь, в *Пещере* птица символизирует душу Мартиныча, ее безнадежное рабство. Никто из исследователей творчества Замятина не обращал внимания на то, что подсознание героя проявляется и в других формах. Например: *Мартин Мартиныч – на корточках, узлом – туже! Еще туже!*; или *кусок Мартина Мартиныча*;⁷ все это – знаки, символизирующие состояние души героя. Предложение *Мартин Мартиныч с диванного, далекого берега еле слышит Селихова*,⁸ например, Максимова воспринимает как такую ситуацию, которой в первую очередь управляет власть. По-моему, это можно интерпретировать как указание на состояние души главного героя, и таким образом «далекий берег» входит в ряд символов, характеризующих бессознательное Мартиныча (узел, птица, кусок). Если доисторический характер фигуры Мартиныча лучше всего проявляется на уровне мышления, то у Обертышева и Селихова подчеркивается их «пещерная» внешность.

В отношениях обитателей «пещеры» преобладает недоверие и зависть, однако, фигура Мартиныча неоднозначна: он выступает против этого эгоизма, и хотя с грустью, без настоящей христианской любви, но все-таки «дарит» Маше желанную смерть.

Время в *Пещере* интерпретируется мифологическим образом, оно движется как бы не по одной линии. Время меняется, как меняется жизнь человека: *двадцать девятое октября состарилось [...] потом умерло*.⁹ Это «личное время» расширяется и охватывает всю жизнь. В этом мире как у животных или примитивных народов *завтра – непонятно... только через века будут знать «завтра», «послезавтра»*.¹⁰ Кроме дней циклично меняются и времена года. Эти пещерные люди беззащитны от погоды: осень означает для

⁶ Там же. С. 188.

⁷ Здесь и ниже цитаты даются: Е. И. Замятин. *Мы. Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания*. Кишинев, 1989. С. 323–324.

⁸ Там же. С. 327.

⁹ Там же. С. 326.

¹⁰ Там же.

них угрозу, когда *можно поверить: еще радость, еще лето* будет, а относительный уют и тепло в пещерах как бы воспроизводит впечатления о лете.¹¹

Основу гротескного мирозерцания в *Пещере* образует и тот бытовой факт, что в жизни человека XX века приобретают большую ценность те же самые вещи, что и у его далеких предков. Именно этот возврат мы называем регрессией. В *Пещере* ощущением трагедии пронизан весь неверующий, материализованный мир. Однако, читатель не может достичь настоящего катарсиса, из-за гротескного видения мира. Я хотела бы указать и на то, что здесь интересна связь названия рассказа Замятина *Пещера* с термином «гротеск»: по-итальянски *grotta*, что означает пещеру. Название рассказа вместе с тем предсказывает метафорический характер всего произведения, которое включает в себе и абсурдные и иронические элементы. Метафоры в рассказе основываются на сходстве значений и, с одной стороны, охватывают весь текст, а с другой – сами выступают как слова-метафоры, например, *пещерный бог* – чугунная печка, *зубы* – камни и т. д. Если в *Пещере* основным лейтмотивом является метафора, то в *Наводнении* – метонимия.

Написанный в том же году, что и *Пещера* и имеющий схожую образность рассказ *Мамай* является вариантом на ту же тему: страшные жизненные условия 1917-го года изображены в нем гротескно. В этом произведении Замятин уподобляет друг другу два мира: каменные петербургские дома XX века – миру, напоминающему каменный век, хотя противопоставление этих двух миров на уровне текста не всегда заметно. Метафора корабля проходит через весь рассказ, придавая необыкновенную напряженность действию, изображаемому на грани рационального и иррационального.

Контраст фигуры Елисея Елисеича как «Атласа» по отношению к главному персонажу Петру Петровичу Мамаю, «с пингвиничьими крыльями» вызывает гротескный эффект. «Атлас» выполняет здесь такую же функцию как Селихов в *Пещере*: он воплощает в себе «местного бога». Гротескный характер рассказа раскрывается и в фатальных преувеличениях. В доме номер 40 важную роль играет гражданин Малафеев, но его мысли и чувства проявляются эксплицитно, через очки. Только в аспекте мифологического мышления можно представить, что на безжизненный предмет переносятся чувства его владельца.

В этом рассказе жена Мамай изображена с атрибутами первобытной матери, напоминающей древние мифологические времена. Она находит единственный смысл своей жизни в кормлении мужа. Эта пара не раз вызывает гротескное впечатление: они ведут себя как мать и сын. Беспощадный Мамай изображен в рассказе как марионетка, его фигура как бы воспроизво-

¹¹ Там же. С. 323.

дит архетип вечного ребенка и жертвы. Но в конечном отчаянии Мамай все-таки раскрывает свою душу, и это новое состояние поражает даже его самого. Это уже другой Мамай; Мамай «1300 какого-то года»,¹² который беспощадно казнит мышку, которая похитила его деньги на книги. Книга в этом рассказе, конечно, представляет собой остаток бывшей культуры, последнюю реликвию древних времен. Этот же мотив фигурирует и в *Пещере*.

Мамай гротескно изображен в роли влюбленного рычага: 25 лет он был влюблен в одну книгу, пел серенады, не спал ночами. Рассказчик проявляет по отношению к этому герою особое внимание, которое можно понять и как сочувствие к бывшему культурному человеку, который находится в состоянии падения.

В повести *Мамай* ощущается страх и в общении жителей между собой. Персонажи говорят встревоженно, нечленораздельно, в их речи встречается много недосказанных мыслей, обозначенных в рассказе тремя точками. Все это указывает на то, что эти люди еще не дошли до конечного этапа отчужденности, свойственного персонажам *Пещеры*, где коммуникацией руководит взаимное подозрение друг к другу. Мамай и его товарищи общими силами борются против внешнего, враждебного мира, и это поведение напоминает нам поведение примитивного человека. В *Пещере* кризис цивилизации и человечества зашел гораздо дальше; семья, эта наименьшая единица общества уже символично распадается: Мартынич как последний дар дает яд своей истощенной жене. Однако, этот его поступок в повести Замятина не односторонний: ведь в христианской традиции возможно спасение и через смерть.

Написанная в 1929-ом году повесть *Наводнение* отличается от других произведений Замятина не только построением сюжета, но и своими нарративными приемами. В самом начале произведения реалистическое описание природы постепенно переходит в описание нереальных сфер, в раскрытие бессознательного. Предложение «Далеким морем лежал мир»¹³ отсылает нас к ассоциациям, связанным с «Талассой», а это в терминологии З. Фрейда, в словаре психоанализа имеет центральное значение. Революция в сюжете повести фигурирует как скрытая причина, объяснение происшедшего. В результате ее возник хаос, который уподобляется стихии: она нападает на человека, вмешивается в его жизнь, и порождает жестокие, бессмысленные поступки. Это постреволюционное состояние символически изображается как состояние регрессии: человек уже не способен преодолеть свои звериные инстинк-

¹² Известно, что в XIV веке Мамай был вождем Золотой Орды и не раз возглавлял походы на Русь. Но потерпев поражение в Куликовской битве от Дмитрия Донского, Мамай убежал на Крым.

¹³ Там же. С. 345.

ты. В *Наводнении* на уровне символики обнаруживается связь между революцией и убийством Софьи, хотя как причину и следствие это можно воспринимать только косвенным образом, ведь убийство – это в первую очередь личная трагедия, корни которой глубоко уходят в состояние, вызванное революцией. Таким образом, личные проблемы оказываются одновременно и коллективными. В *Наводнении* отчетливо выделенное и пластично оформленное действие изображено параллельно с невидимым миром инстинктов, который хотя на вид ниже уровня цивилизации, но постепенно начинает преобладать над ним, над сознанием героев. Само собой разумеется, что мир инстинктов имеет иные начала, чем мир осознанный; поэтому мир инстинктов можно интерпретировать с помощью психоанализа, на языке символов и в терминологии мифопоэтики. Такой текст требует другой, отличающейся от традиционной стратегии интерпретации.

Как известно примитивным человеком управляет инстинкт самосохранения, и место свободной воли занимает здесь необходимость. С этой точки зрения становится понятным убийство Ганьки: ведь она лишила Софью ее прежней жизни, заняла ее место около мужа. Софья поступила по законам природы, где самый важный принцип – побеждает всегда тот, который сильнее. В Софье прекращается контроль, характерный для современного рационального человека, таким образом, она становится жертвой своего бессознательного. Однако, ее вытесненные инстинкты ищут некоего выхода, и поэтому воплощаются в поступках и реакциях. Мы можем лучше понять образ Софьи, если рассмотрим ее поступки именно с этой точки зрения. Бессознательное ощущение Софьи (с первого момента она питает отвращение к Ганьке) и немедленный ответ на это бессознательное восприятие, проявляется в виде физического симптома. *От Ганьки несло жаром [...] внезапно в животе (у Софьи) что-то сжалось, поднялось вверх к сердцу [...] и Софье стала ненавистно то, чем пахла Ганька.*¹⁴ Софья не хочет считаться с тем фактом, что она на самом деле ненавидит Ганьку. Эти вытесненные чувства не исчезают, а все накапливаются и растут, и «вынуждены проявиться индиректно, в виде физиологических симптомов, неожиданной забывчивости, оговорок и т. д.» (перевод Н. Х.).¹⁵

Рассказчик Замятина как детектив заставляет нас видеть все детали кровавого убийства. Можно проследить каждую ступень этого процесса в душе Софьи, который приводит ее к смятению. Опираясь на теорию Юнга, поступки Софьи можно объяснить следующим образом. Сначала круг ее восприятий сужается: внутренний и внешний мир сливаются друг с другом, гра-

¹⁴ Там же. С. 347.

¹⁵ C. G. Jung. *A tudattalan megközelítése* // C. G. Jung. *Az ember és szimbólumai*. Bp., 1993. 83. l.

ни стираются. Потом ей все больше и больше мешает физический вид Ганьки. После этого Софья открывает в себе какую-то принудительную силу, она от нее уже глаз оторвать не может, и наконец, слышит Ганькин запах. Все это высвобождает в ней до сих пор подавленные страсти, и она убивает Ганьку. Самое последнее и интенсивное чувство и вызванное им отвращение к девочке не доходит до сознательной сферы, не рефлегируется, и поэтому она не может его заглушить. Оно возбуждает в ней реакцию на уровне инстинктов: первую и единственную реакцию, в которую заключены все ее страдания и вся боль. После убийства Софья хладнокровно убирает останки Ганьки, совершая все это в странном полусознательном состоянии. Она автоматически действует, как робот, и ее поведение подчиняется «тени-я», подсознательному. На это указывает внезапная смена точек зрения в повествовании, когда Софья видит себя изнутри, потом следует состояние полного забвения, то есть, когда место рационального мышления занимает инстинктивное ощущение, а место разума – память. *Что-то такое под пальто придерживает правая рука, Софья не могла понять – что. Но рука вспомнила, что это – лопата.*¹⁶ По мере того, как события в повести продвигаются вперед, сознательная часть «я» Софьи в целях самозащиты старается забыть обо всем, однако, подавленное содержание души ищет пути, чтобы вырваться наружу. Софья не может избежать определенных угрызений совести, которые проявляются в случайных и необъяснимых поступках: она наливает в лампу керосин, но через край, чуть не ошибается и не выливает ужин.

С помощью психоанализа можно подойти к тексту и в другом аспекте. В *Наводнении* Софье приснилось, что она дотрагивается ладонью до чего-то мокрого, и проснувшись, видит, что руки у нее в крови. В психоанализе известен особый тип сна, это т. н. «пророческие сны», которые нередко «намного раньше предвещают нам события, чем они совершаются» (перевод Н. Х.).¹⁷ В этом случае можно использовать выражение Юнга *синхронизм*, «который является таким совпадением внутренних и внешних событий, когда между событиями нет никакой, каузальной связи» (перевод Н. Х.).¹⁸

Сон Софьи можно также воспринимать как символ, так как содержание сна всегда символично, всегда содержит в себе иносказание, его система нелогична и т. д. Символы, которые мы будем рассматривать в данной работе (части тела и др.), связаны с повседневными понятиями. Ведь символ «рядом

¹⁶ Е. И. Замятин. Цит. произв. С. 358.

¹⁷ С. G. Jung. Цит. произв. С. 46.

¹⁸ M.-L. von Franz. *Az individuáció folyamata* // C. G. Jung. *Az ember és szimbólumai*. Bp., 1993. 206. l.

со своим обыкновенным значением обладает своеобразной коннотацией» (перевод Н. Х.).¹⁹

Замятин с помощью символов животных подчеркивает сходство между миром своей повести и примитивным миром, что основывается также на параллелях психоаналитического плана: «наше древнее ‘я’ часто изображается в виде животного, указывая этим на инстинктивный характер человека и на его связь с природой» (перевод Н. Х.).²⁰ В повести подчеркивается птичий характер Софьи, и этим дается дополнительная характеристика ее склада души, ведь птица «с древних времен является символом души» (перевод Н. Х.).²¹ Однако, по мнению Жужи Хетени, образ Софьи-птицы лучше «связать с крылатой фигурой Софии на иконах, чем с птицей-хищником».²²

Почему Замятин в символике своей повести не снимает противоречие между тем, что Софья – птица, символизирующая душу, и она же в конечном итоге совершает убийство? Вероятно, потому что представляемая Софьей душевность все-таки одерживает победу над материальными инстинктами, воплощением которых является Ганька. Основной контраст между двумя женщинами отражается и в мире символов. Фигура юной невинной Ганьки приобретает негативную коннотацию через соответствующую символику (кошка). Кошка «тесно связана с развращенностью и жестокостью, [...] ее отрицательная оценка связана с агрессией против женственности».²³ В *Наводнении* эти символы переводятся и на безжизненные предметы: *солнце, не переставая, птичьими кругами носилось над землей*. Их значение расширяется и охватывает всю землю. В двух центральных местах сюжета *Наводнения*, символы животных (кошка и птица) одушевляются. Птица, вдруг появляющаяся над головой Софьи, воспринимается как воплощение ее интенсивного эмоционального и душевного состояния, а наводнение оказывается внешним, эксплицитным соответствием бушующим в ней страстям. Крутящийся в воде кот символизирует хаотические мысли Софьи. В вышеуказанных моментах отражается одна из главных особенностей примитивного, мифологического мышления: «в „сходстве” нет различия внешнего и внутреннего».²⁴

Смятенное состояние софьиной души выражается также с помощью символа мухи. Как известно, в древние времена демоны изображались как мухи, и поэтому эта символика бесспорно имеет негативную коннотацию.

¹⁹ С. G. Jung. Цит. произв. С. 17.

²⁰ M.-L. von Franz. Цит. произв. С. 203.

²¹ Pál J. – Újvári E. (szerk.). *Szimbólumtár*. Bp., 1997. 6. 1.

²² Ж. Хетени. Цит. произв. С. 174.

²³ H. Biedermann. *Szimbólumlexikon*. Bp., 1996. 252. 1.

²⁴ Е. М. Мелетинский. *Поэтика мифа*. М., 1976. С. 49.

Муха как бы искушает Софью, она кружится вокруг нее при убийстве, и потом сопровождает ее как знак и символ преступления и беспокойной совести.

В качестве символов выступают в повести и части тела. Софьины неподвижные губы, символизирующие ее бесплодие и бессилие, противопоставляются подвижности Ганькиных губ с черной родинкой, символизирующих ее молодую, здоровую жизнь. Родинка в символике средневековой культуры была знаком злых сил, ее владелицу считали ведьмой, располагающей большой сексуальной энергией. Эту аргументацию закрепляет и этимология слова «родинка». Слово имеет общий корень с глаголом «родить». Между этими двумя словами наблюдается семантическое родство, которое в переносном смысле указывает на способность Ганьки родить.

Выражение «софьино сердце» как прием метонимии появляется в тех эпизодах повести, когда Софья сугубо эмоционально относится к какой-либо ситуации, например, когда она обнаруживает, что ей изменили, или в ее смятении перед убийством. Все это подчеркивает ее эмоциональную настроенность, которая в ней все-таки преобладает над инстинктами. Однако мы не можем считать это фактом сознания, так как ее архетип – доисторический человек – тоже воспринимал мир не умственно, а эмоционально.

Здоровое тело, мужественность и сексуальная сила Трофима Иваныча символизируется в повести его крепкими, белыми зубами, цыганскими глазами и короткими ногами, которые «будто по щиколотку» вросли в землю, что символизирует связь с землей, с материальным миром, с инстинктами.

При убийстве руки Софьи почти одушевляются, как олицетворение Софьиной «тени-я». Это тот вид метонимии, когда «часть функционально тождественна целому».²⁵

Общеизвестно, что кровь – символ жизни. В повести *Наводнение*, включающей в себя на уровне символики «жизнь и смерть», Замятин намекает на простейший универсальный закон: за жизнью следует смерть, и за смертью следует жизнь; это происходит циклично и вечно и обеспечивает нужную для мифологического сознания гармонию. С этими вечными символами связан и мотив материнства Софьи, который передается в повести с помощью метафоры: «живот был круглый, это была земля», и преувеличивается до космических размеров, почти до символики первобытного материнства, ведь в примитивном мире инстинкт продолжения рода имеет исключительное значение.

В повести три главных героя создают классический «любовный треугольник». С появлением Ганьки нарушается уравновешенная противоположность между супругами. Девушка на уровне символики изображена как

²⁵ Е. М. Мелетинский. Цит. произв. С. 47.

женское alter ego Трофима Ивановича, в ней бушуют те же самые дикие страсти, как в мужчине. Эротическая сила, скрывающаяся в девушке, заставляет Софью осознать свое женское несовершенство – бесплодие. Ганька символично представляет собой фатальное лицо вневременного женского архетипа anima, опасную, эротическую женственность. Софья невольно предчувствует угрозу, опасность со стороны Ганьки, но как бы не может поверить, что это способно вместить ее молодое существо. Ганька вызывает к жизни animus в Софье, «мужчину, живущего в ее душе, [...] который воплощает в себе наполовину сознательные, холодные, опустошающие мысли, [...] которые могут привести к желанию смерти других».²⁶

Место духовно принципиального противопоставления поколений в *Наводнении* занимает другое противопоставление, где движущей силой действий является сексуальная активность. Мозер следующим образом подчеркивает роль сексуальности в повести: „In the memorable and disturbing story ‘The Flood’ sexuality is both the motivation behind an ax murder and an instrument of redemption”.²⁷ Традиционный идеал христианства – семья, разрушается в повести тем, что *дочери*-Ганьке хочется занять позицию *матери-жены*. Трофим Иванович, человек инстинктов, подчиняясь закону продолжения рода выбирает Ганьку. У него нет твердых моральных принципов, чтобы осознать свой грех, у него отсутствует уважение к отцовству, он совершает как бы «кровосмешение» со своей воспитанницей.

Ганька заставляет Софью соперничать с ней. Между двумя женщинами начинается жестокая, нелепая борьба, которая представлена в повести Замятин на примитивно-мифологическом уровне. К этому можно причислить использование писателем древнего приема, *магии имен*. В случае с Софьей это табу, связанное с запретом на имя, который имеет корни в бессознательном: не только вид Ганьки, но и ее имя вызывают в Софье душевную боль и страдание, поэтому в тексте регулярно вместо имени Ганьки употребляется местоимение.

Через убийство Софья как бы возрождается. Сначала она обновляется на уровне души, потом происходит ее телесное обновление, которое приводит к чуду: она становится беременной через 15–20 лет после начала супружеской жизни. Здесь я не полностью согласна с мнением Ж. Хетени, согласно которому «искать психологическую причину для объяснения бесплодия Софьи почти невозможно».²⁸ По-моему, беременность Софьи поддается разным интерпретациям: и экзегетической, и психологической, и мифопоэтиче-

²⁶ С. G. Jung. Цит. произв. С. 190.

²⁷ С. A. Moser. Цит. произв. С. 452.

²⁸ Ж. Хетени. Цит. произв. С. 172.

ской. При истолковании психики Софьи нельзя применить только какой-нибудь один подход.

Когда Софья в своей дочери видит Ганьку, в ней возрождается восприятие примитивного человека, предполагающее ритуальную связь между зачатой после убийства дочерью и смертью Ганьки. Замятин в своей повести раскрывает суть древней, языческой жертвы ради плодovitости. Дж. Фрезер в своей книге указывает на этот обычай: «возрождение убитого в новой форме само собой разумелось у примитивных народов».²⁹

Софья не может достойно и адекватно искупить свою вину, ведь в примитивном мире нет личной совести. Ее покаяние происходит на материальном уровне. Она переживает свою вину в форме физиологического процесса, бессознательно освобождаясь от ответственности. Проблема преступления и наказания напоминает ситуацию Раскольников у Достоевского. Некоторые мотивы романа *Преступление и наказание*, например, топор, появляются у Замятина как непосредственные «цитаты» из Достоевского.

Рассказчик Замятина придает особый характер миру повести с помощью использования мифологического времеисчисления. Космическая смена явлений природы отражается в месячном цикле женщины и в изменении частей дня и *времен года*. *Это было ночью, потом опять настал день и вечер*. Человек живет то в гармонии, то в дисгармонии с природой, что в основном и определяет его существование; на этом уровне в повести явно обнаруживается влияние мифологического мышления и поэтики мифа.

Евгений Замятин в этих трех повестях изображает мир регрессии: он выбирает дохристианскую, доисторическую эру, потому что, здесь вновь в полную силу проявились дикie силы варварства, независимые от моральных принципов. Замятин нуждается именно в этой дикой силе, чтобы показать, с одной стороны культурный и экзистенциальный кризис после революции, а с другой – его влияние на жизнь человека. Концепция писателя выглядит оригинальной именно потому, что он изображает мир в регрессивном состоянии. В этих произведениях наслаиваются друг на друга два мира: мир регрессии и мир ушедшей цивилизации. Контраст между этими двумя мирами в *Пещере* проявляется эксплицитно. В *Наводнении* примитивный мир интериоризируется, входит в мышление, чувства и инстинкты героев. Все это указывает на то, что *Пещера*, которая была написана сразу после революции, еще явно несет в себе отпечаток конкретных недавних событий; но написанное через 10 лет *Наводнение* отражает уже другое мировосприятие: революция и связанные с ней события непосредственно уже не влияют на внешнюю жизнь, но как часть бессознательного они деформируют человека.

²⁹ J. G. Frazer. *Az aranyág*. Bp., 1998. 203. l.

Рассказ *Пещера* является как бы интеллектуальным вариантом *Наводнения*: имитация мира регрессии является в ней гротескной именно потому, что она рефлектирует на революцию, и на неустроенность быта после нее. В *Пещере* и в *Маме* место культуры занимает только воспоминание о ней. В *Наводнении* уже нет никакой интеллектуальной ностальгии по культуре, там господствует почти полное ее забвение.

ПРЕВРАЩЕНИЕ И КРУШЕНИЕ

(Повесть *Живи и помни* В. Г. Распутина и ее мифологическая структура)

Чаба Шарньан

(Sarnyai Csaba, Szeged)

«Миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности. Миф – первичная модель всякой идеологии и синкретическая колыбель различных видов культуры – литературы, искусства, религии и, в известной мере, философии и даже науки.»

Е. М. Мелетинский

В русской литературе конца XX-го века наряду с т. н. «постмодерном» обнаруживаются и традиционные направления, известным представителем которых является В. Г. Распутин. Продолжая традицию русской литературы и духовности, по контрасту с другими литературными течениями того времени, Распутин представляет собой писателя патриотического мышления и авторского поведения, связанного с сохранением и отстаиванием православных ценностей и нравственности. Эти ценности не случайно получают сильнейший акцент в его творчестве, на них строится писательская концепция Распутина: мораль не только одна из важных составляющих распутинского мироощущения, но она является узлом его художественной проблематики.

В ряду распутинских произведений повесть *Живи и помни* (1974) занимает особое место и не только благодаря необычности темы: произведение оказывается уникальным с точки зрения писательской концепции человеческой морали, которую автор реализует с помощью сложной системы мифологических элементов, составляющих с живым текстом органичное неразделимое единство.

На уровне сюжета в своей повести Распутин представляет не типичную для русской литературы историю дезертира и его жены. Таким образом, *Живи и помни* уже по своей тематике не входит в ряд типичных произведений т. н. военной прозы. Критика заметила эту новизну распутинской повести, и *Живи и помни* сразу оказалась в центре литературного и всеобщего внимания. Причина этого состояла в том, что в военной прозе нередко в духе схематизма и с излишним пафосом демонстрируется героическая борьба против фашистских оккупантов. Распутин относится к числу тех писателей,

которые изображают войну с особой точки зрения: как исторический катаклизм и трагедию отдельной личности. У этих авторов акцент переносится на личную судьбу человека, попавшего на войну, а трагедия героев заключается в индивидуальных коллизиях, показанных в их многослойности, часто в их противоречивости и парадоксальности. В этой связи достаточно указать на творчество таких прозаиков как В. Быков, Б. Васильев, В. Некрасов и др. Выбрав проблематику дезертирства, т. е. конфликта эгоистических интересов и коллективных, общественных норм, Распутин тем самым обновил *канон* военной прозы.

История, взятая в качестве сюжета повести, имеет в некотором смысле биографические истоки: «Я помню, как недалеко от нашей деревни, в годы моего детства обнаружили дезертира. Он долго скрывался, так же как в повести, на берегу Ангары, жил, как бирюк, в стороне от человеческого жилья. Было это уже после войны, в сорок пятом году. Видно уж очень озлобился, начал пакостить: убил теленка, у кого-то что-то украл, в общем, стал опасным. Я помню, как его везли по деревне, с каким осуждением, непониманием смотрели на него односельчане.»¹ Дезертирство — не только нарушение военной дисциплины, которое подвергается строжайшему наказанию, а вопрос комплексный, связанный с «внутренними» и «внешними» обязанностями человека по отношению к своей среде: к стране, к родине, к семье, и в конце концов, к самому себе. Для Распутина важнее столкновение личного и коллективного начала в пограничной экзистенциальной ситуации: он создает мифологему *павшего героя*, по контрасту с «официально-мифологизирующими» представлениями о герое войны.

Кроме повседневного событийного слоя при анализе вырисовывается и другой не менее заметный пласт: а именно мифологический подтекст повести. В *Живи и помни* встречается сложная система мифологических мотивов, имеющих между собой тесную взаимосвязь. Мифологический пласт повести выстраивается с одной стороны из элементов христианской мифологии, но не в ее чистой, «канонизованной» форме, а в сочетании с элементами народной демонологии, на которую в заметном количестве наслаиваются архаические элементы язычества восточных славян. Наряду с христианскими мотивами в мифологической структуре повести языческие и суеверные мотивы получают такое же важное значение. Таким образом создается особая писательская мифология Распутина, уникальная в своем роде.

По определению Е. М. Мелетинского, «мифологизм является характерным явлением литературы XX в. как художественный прием и как стоя-

¹ В. Г. Распутин. *Передо мной оживают картины* // «Советская культура». 1974. 23. дек.

щее за этим приемом мироощущение [...] Мифологизм – утверждает Мелетинский – предложил дополнительные средства для заостренного выражения наблюдаемых процессов нивелировки человеческой личности, уродливых форм отчуждения, [...] кризисного состояния духовной культуры. [...] Пафос мифологизма XX века не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира, [...] сколько в выявлении неких, неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений. Мифологизм повлек за собой выход за социально-исторические, пространственно-временные рамки. [...] Мифологическое время вытесняет в современном романе объективное историческое время, поскольку действия и события определенного времени представляются в качестве воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременный мир мифа, что находит выражение в пространственной форме.»²

Время и место начальной главы повести имеют очевидное отношение к мифологическому пласту текста, ибо временем действия назначаются «крещенские морозы», а местом – баня Гуськовых. «Праздник Крещения Господня принадлежит к числу тех, которые больше других очищены от языческих наклонений, хотя и здесь имеются своеобразные обряды и обычаи, в которых христианская вера как бы переплетается с языческим суеверием. По народным представлениям приблизительно такое же священное значение приписывается не только освященной в церкви воде, но и простой живой воде, которая в канун Крещения получает особую силу.»³ Однако, заканчивающийся Крещением святочный период (т. е. святки) считается одним из календарных сроков, на который падает сильнейшая активность нечистой силы. В духовной традиции баня представляется наиболее «опасным» местом дома, ибо в ней никогда не ставится освященная икона. В результате этого баня является местом обитания нечистой силы: злых духов, оборотней, часто банника. Тем самым уже в экспозиции повести намечается та пространственно-временная структура, в которой большинство элементов сюжета приобретает смысл, раскрывающийся вне пределов деревенской, даже военной тематики. Все осмысляется в своеобразном хронотопе, который имеет преимущество над историческим временем и реальным пространством.

Фигура Гуськова в этом хронотопе так же не может осмысляться лишь на основе его характера и поступков, изображаемых на уровне сюжета.

² Е. М. Мелетинский. *Поэтика мифа*. М., 1976. С. 295–296.

³ С. В. Максимов. *Нечистая, неведомая и крестная сила*. СПб., 1994. С. 279.

В писательскую концепцию личности героя входят и такие элементы, которые связаны в первую очередь с мифологическим подтекстом повести и олицетворяются в его образе, полном противоречий. Его фигура, как дезертира войны, имеет отношение к реальным историческим событиям, но вместе с тем он наделен и атрибутами inferнальных существ как лешего, так и банника. Параллель между героем и оборотнем выступает в функции мифологического лейтмотива повести, который в основном определяет структуру текста, пользуясь выражением Мелетинского, становится «инструментом структурирования повествования».

По народной демонологии, банник «бывает невидим (по некоторым поверьям, имеет шапку-невидимку) или показывается в виде человека с длинными волосами, [...] покрытого грязью».⁴ В вышеупомянутый «опасный» период года, к тому же ночью, появляющийся в бане Гуськов, «невидимый» для всех кроме своей жены, вступившей с ним в контакт, обладает такими же чертами:

Дверь вдруг открылась, и что-то, задев ее, шебуриша, полезло в баню. Настена вскочила.

— Господи! Кто это, кто? — крикнула она, обмирая от страха.

Большая, черная фигура на мгновение застыла у двери, потом кинулась к Настене.⁵

Сильные, жесткие руки схватили ее за плечи и прижали к лавке. От боли и страха Настена застонала.⁶

Между прочим, его появление, по правилам русской демонологии, нельзя считать случайным и неожиданным: По народным «верованиям после трех перемен посетителей, в бане моются черти, лешие, овиинники и сами банники».⁷ Настена «дождалась стариков», т. е. свекора и свекровь, и после них стала мыться, значит, своими «переменами» сами родители и жена вызывали Андрея-оборотня. И в дальнейшем Гуськов ведет себя в согласии со своими демоническими чертами:

Он повалил ее на пол. От бороды его, которой он тыкался Настене в лицо, почему-то пахло овчиной, и она все время невольно отворачивала лицо на сторону. Все произошло так быстро, что Настена не успела опомниться, как, взъерошенная и очумелая, снова сидела на лавке у занавешенного оконца, а на другой лавке, осторожно пофыркивая, плескался этот полужнакомый человек, ставший опять ее мужем. И ничего — ни утешения и ни горечи — она не ощутила, одно только слабое и далекое удивление да неясный, неизвестно к чему относящийся стыд.⁸

⁴ Е. Э. Будовская. Банник // Славянская мифология (Энциклопедический словарь). М., 1995. С. 40.

⁵ Здесь и ниже цитаты даются: В. Г. Распутин. Живи и помни // В. Г. Распутин. Повести. М., 1976. С. 202.

⁶ Там же. С. 207.

⁷ С. В. Максимов. Цит. произв. С. 45.

⁸ В. Г. Распутин. Цит. произв. С. 210.

Надо сказать, амбивалентные чувства Настены не безосновательны: с одной стороны, она прекрасно понимает суть старинного запрета общаться с нечистью, с другой стороны, она с первой минуты знает, что нечистота Андрея прежде всего в его предательстве. Совершая измену родине, он предал в конечном итоге саму Настену, вынуждая ее к такому безвыходному и опасному положению. Однако, такое упрощенное толкование скрывает корни его собственного предательства, ведь слабость его характера только одна из причин его поступка:

Он боялся ехать на фронт, но больше этой боязни были обида и злость на все то, что возвращало его обратно на войну, не дав побывать дома.⁹

Им управляют глубокие душевные волнения и не контролируемые разумом силы: любовь к жене и родителям, тоска по родному краю.

Ему бы только один-единственный денек побывать дома, унять душу – тогда он опять готов на что угодно.¹⁰

Сознавая, скорее угадывая психологическое состояние мужа и суть его решения, Настена чувствует себя виноватой перед самой собой. По-видимому, именно этим объясняется ее иррациональный, «неизвестно к чему относящийся стыд»:

А может, она тоже виновата в том, что он здесь, – без вины, а повинна? Не из-за нее ли больше всего его потянуло домой? Не ее ли он боялся никогда не увидеть, не сказать последнего слова?¹¹

Этим объясняются мучительные хмурые мысли женщины, отождествляющие Андрея с оборотнем:

Мало что понимая, она вдруг спохватилась: а муж ли? Не оборотень ли это с ней был? В темноте разве разберешь? А они, говорят, могут так прикинуться, что и среди бела дня не отличишь от настоящего. Не умея правильно класть крест, она как попало перекрестилась и зашептала подвернувшиеся на память, оставшиеся с детства слова давно забытой молитвы. И замерла от предательской мысли: а разве не лучше, если бы это и вправду был только оборотень?¹²

С одной стороны, нарушая военную дисциплину, Гуськов является преступником и недостойным человеком с точки зрения общественной морали, с другой стороны, им руководит желание восстановить исконную моральную систему своей органической среды. Его возвращение в родной край инспирировано не в последнюю очередь желанием снова приобрести потерян-

⁹ Там же. С. 217.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 242–243.

¹² Там же. С. 211.

ные экзистенциальные основы, опоры своего собственного существования, коренящиеся в традиционной моральной сфере прежней своей жизни. Однако, бегство ни в коем случае не может быть возвращением, поскольку при бегстве определяющим моментом является избавление от чего-то опасного, грешного, нежелаемого, а возвращение должно обозначать обретение потерянного. То, что у Гуськова это бегство и возвращение целиком совпадают, приводит к моральной аномалии, к распадению его личности. Взаимодействие двух противоположных начал – осознание своей греховности и желание восстановить моральный порядок и справедливость жизни превращает его в аморальное существо. В этом заключается его оборотничество, которое заставляет его жить среди чужих обстоятельств, странствовать между двумя мирами: деревенским обществом и дикой природой, в обоих оставаясь эксцентриком. Гуськов попал в экзистенциальный тупик – вернуться уже поздно, а перспективы для него нет. Он застыл на рубеже двух миров, как странствующий дух застывает между «этим» и потусторонним мирами:

*Он вообще существовал сейчас какой-то обратной, спячающей жизнью, в которой невозможно понять, куда ступишь следующим шагом. После этой его жизни воспоминания, похоже, остаться не могли.*¹³

*Андрей Гуськов понимал: судьба его свернула в тупик, выхода из которого нет. Вперед еще есть какой-то путь, совсем, видно, недалкий, пока не упрусь в стену, а повернуть назад уже нельзя... Ничего не выйдет. И то, что обратной дороги для него не существовало, освобождало Андрея от излишних раздумий. Теперь приходилось жить только одним: будь что будет.*¹⁴

*Если б получилось умертвить, начисто забыть то, чем он жил раньше, было бы намного легче, – да не получится: тот, прежний человек все еще существует и будет, подавленный и подневольный. существовать долго – никуда от него не денешься. И не знать ему, Гуськову, покоя, не видать освобождения, мыкаться ему и мыкаться до конца своих дней.*¹⁵

Таким образом, Андрей Гуськов как будто выпал из времени, как исторического, связанного с коллективным началом, так и своего личного: его существование осмысливается только в пространственном отношении. Это пространство однако не представляет собой естественную среду, поскольку оно не имеет прочных основ ни в природной, ни в людской сфере. Физические скитания Гуськова не что иное, как проецирование в пространство его духовных поисков и морального «хождения по мукам». Гуськовское «хождение» в то же время является еретическим: так как у Гуськова доминирует сильное языческое начало, он свое спасение (и только свое) ищет скорее в экзистен-

¹³ Там же. С. 212.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 310.

циальном, а не в духовном, моральном плане. Итак, судьба Андрея Гуськова оказывается в тупике: он остается живым, но его личность растворяется в безличной сфере природы (он уходит в лес), тем самым он умирает как моральное существо.

Что касается ментальности и миропонимания Настены – хотя она погибает в физическом смысле слова – ее трагедия состоит скорее в том, что нравственные ожидания и требования со стороны коллектива не соответствуют ее внутренней первоначальной системе моральных ценностей. Можно констатировать, что смерть героини в некотором отношении является амбивалентной. В общественном плане ее поступок – очевидное самоубийство, которое усугублено и его видом, считается нечистой, проклятой смертью. Самоубийцы и утопленники, по правилам русской (и вообще восточно-славянской) демонологии, принадлежат к числу т. н. заложных покойников, т. е. нечистых, особенно вредоносных умерших. В соответствии с народными представлениями, сюда относятся умершие насильственной и преждевременной смертью, в том числе и умершие в молодом возрасте, те, кого при жизни прокляли родители или те, кто вступил в контакт с нечистой силой.¹⁶ У Настены обнаруживаются все эти обстоятельства, как ее возраст, так и проклятие свекрови. Но самое главное, она вступила в контакт с нечистью – с мужем-оборотнем. Всеобщее поверье о том, что погребение заложных покойников на христианском кладбище вызовет бедствия привело к тому, что сначала собирались ее похоронить на кладбище утопленников.

*Но бабы не дали. И предали Настену земле среди своих, только чуть с краешку, у покосившейся изгороди.*¹⁷

Таким образом, по правилам народной демонологии Настене грозит стать заложным покойником. Не случайно, что и сами заложные покойники будто бы жестокой, неведомой силой манят ее:

*Настена вдруг оступилась и вскрикнула, ухватившись рукой за покосившийся деревянный крест. Господи, куда попала?! Куда попала?! – к утопленникам. От ужаса ее продрали мороз, ноги обмякли и не слушались. Ползком Настена выбралась из обвалившейся могилы и покатила вниз, к лодке. Господи, пожалей! Что же это такое?! К чему это, зачем? Неужто мало ей еще своих страхов?*¹⁸

И всю дорогу, пока Настена заталкивалась, ее трясло. Ведь помнила же, помнила, днем за версту обходила, боялась взглянуть в ту сторону, а ночью полезла. Прямо в

¹⁶ Подробнее см. Л. Н. Виноградова. *Заложные покойники* // Славянская мифология (Энциклопедический словарь). М., 1995. С. 186–188.

¹⁷ В. Г. Распутин. Цит. произв. С. 393.

¹⁸ Там же. С. 387.

*могилу завалилась – что ж это такое?! И, ахая, содрогаясь от страха и омерзения, уже боялась за себя: заляпалась.*¹⁹

Однако, по закономерностям логики писательского мифотворчества, ей удалось избежать судьбы проклятых, ибо Настена, по контрасту с Гуськовым, находит единственное решение в духовном, моральном спасении. К тому же, она старается спасти не только саму себя, но и своего мужа, и прежде всего своего ребенка. Настена, таким образом, берет на себя мистерию христового спасения, которое на уровне многократных ссылок повторяется в тексте:

Она еще не прибилась окончательно к этому решению, но уже понимала, что никуда ей от него не деться. Видно, придется испить свою горькую чашу до дна. Отступить поздно. Да она и не хотела отступить...

*Без милости ее, наверно, не оставят и, когда понадобится, помогут, а там еще, глядишь, и вознесут за страдания – даром ничего не дается. (Ср. Вознесение Господне)*²⁰

*Сердце у Настены оборвалось: вот оно, вот. Вот он, порог пред ее крестным путем. Перешагивай, Настена.*²¹

Выбор Настены безусловно сделан сознательно, она сама признает себя избранной:

*Заметив на груди похожую на большой мрачный крест тень от оконного переплета, Настена напугалась...*²²

*Судьбой ли, повыше ли чем, но Настене казалось, что она замечена, выделена из людей – иначе на нее не пало бы сразу столько всего.*²³

Кроме христовых черт героиня наделена и другими христианскими атрибутами: в повести неоднократно проводится параллель между ней и Богородицей, подчеркивается чистота и неиспорченность Настены, вместе с тем оправдывается ребенок, с него снимается грех отца. Об этом свидетельствует и эпизод, в котором Настена на вопрос Надьки называет отцом ребенка Святого Духа. Так же нельзя считать случайностью, что сам Андрей называет ее Богоматерью (*Настена! Богородица ты моя!*).

На основе сказанного смерть Настены можно представить, с одной стороны, как христову жертву, но с другой, ее можно интерпретировать как своеобразное «успение», ведь она оказывается и ненасильственной, и спокойной:

Поперек Ангары проплыла широкая тень: двигалась ночь. В уши набирался плеск – чистый, ласковый и подталкивающий, в нем звенели десятки, сотни, тысячи колокольчиков... И сзывали те колокольчики кого-то на праздник. Казалось Настене, что ее морит сон. Опершись коленями в борт, она наклоняла его все ниже и ниже,

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 282.

²¹ Там же. С. 375.

²² Там же. С. 273.

²³ Там же. С. 282.

пристально, всем зрением, которое было отпущено ей на многие годы вперед, вглядываясь в глубь, и увидела: у самого дна вспыхнула спичка.

– Настена, не смей! Насте-е-о-на! – услышала еще она отчаянный крик Максима Вологжина, последнее, что довелось ей услышать, и осторожно перевалилась в воду. Плеснула Ангара, закачался шитик, в слабом ночном свете потянулись на стороны круги. Но рванулась Ангара сильнее и смяла, закрыла их – и не осталось на том месте даже выбоинки, о которую бы спотыкалось течение.²⁴

Благодаря своей моральной стойкости, Настена наконец находит покой: река нежно принимает ее, обеспечивая для нее вечный покров от бедствий и страданий. Подробная покровительская функция живой воды давно известна в русской духовной традиции. В связи с эпизодом настениной смерти не случайно вспоминается *Легенда о Граде Китеже*: «сотни колокольчиков» плеска и свет «у самого дна вспыхнувшей спички» воспроизводят картины города праведников, утонувшего в воде Светлояра. В общем плане можно сказать, что в распутинской концепции река Ангара мифопоэтизируется. В повести *Прощание с Матерой* она выполняет функцию мифической стихийной силы, воплощающей начало и конец духовного и физического существования острова. В *Живи и помни* вода Ангара на основе образных ассоциаций отождествляется со святой водой Светлояра.

Подводя итоги и избегая категорий деревенской и даже военной прозы, можно сказать, что структуру повести в большой степени определяет вышеизложенный своеобразный мифологизм, характерный для распутинского мировосприятия. Это, конечно, не значит, что деревенскую и военную линию надо окончательно игнорировать, их роль – дополняясь третьей, любовной линией – получает важное значение с точки зрения тематической конструкции. В данном случае деревня означает органическую, естественную среду для человека, война – противоестественную для него обстановку, и наконец, любовь представляет собой наличие самых глубоких человеческих отношений: родственные и брачные узы. Эти три тематических линии составляют органическое целое, иначе говоря, комплексный **уровень человеческих отношений**, на котором – в результате выше описанного преодоления пространственных и временных пределов – разворачивается **мифологический уровень** повести.

Наличие в повести названных трех тематических линий допускает еще один подход. Поскольку деревенская линия представляет совокупность классических ценностей и старых традиций, ее можно истолковать как культурно-исторический аспект повести. Военная линия, по контрасту с предыдущей, знаме-

²⁴ Там же. С. 392–393.

нует реализацию истории в данной ситуации, то есть общественно-исторический аспект, а любовная линия будет воплощать психологический аспект текста. Данные три аспекта создают **духовно-психологический уровень** повести. Этот уровень становится подосновой писательской концепции человеческой морали, т. е. еще одного – **морального уровня** произведения.

Очевидно, что аналогичное место мифологического и морального уровней в предложенной иерархии составляет важнейший авторский прием, с помощью которого на основе мифологического подтекста реализуется моральная система.

SOME NOTES ON THE HISTORY OF CZECH SLAVONIC LITERARY STUDIES

Ivo Pospíšil

(Brno)

As nearly everything in this new *fin de siècle*, literary scholarship and criticism find itself at the crossroads methodologically, thematically and existentially. Everybody feels that under the influence of rapid changes in technology and in the way of life of modern man in general our traditional philological disciplines have to be changed – **the major question is, however, not if but when and how.**

Nowadays humanities in general and traditional philology in particular have to overcome many new and unexpected obstacles, have to deal with new things and phenomena closely associated with the development of technological society at the end of the second millenary. The crucial troubles also consist in the crisis of academic education.

The idyllic picture of the evolution of literary criticism seems to be false: the real state of things could be characterized as the **disintegration and dispersion**. Literary criticism has been divided into many discourse and territorial groupings which do not communicate with each other. The tendency towards the conception of literary criticism as a norm-making discipline was substituted by the freely conceived cluster of impressionistic ideas and interpretations. The present Central European model of literary criticism should undergo substantial changes. One of the most topical is the problem of literary streams and currents which divided the totality of literary process and often suppressed individual features of artifacts. The confrontation with the close historical study of the artifacts' poetics might lead to a more real picture of the development of literature and change the artificial paradigms which do not often correspond to the intrinsic structures of works of art. The theory of literary kinds (genres) named „literary genology” faces the same problems. Aristotle's genre systematics completed from time to time with new literary kinds, terms and definitions draws nearer to its collapse; the search for a new semantic key became the necessary condition for further development of this sphere of literary criticism. The author of the present contemplation offers the entity of Slavonic literatures and that of Slavonic studies as a convenient level of communication; the history of literary criticism shows how often Slavonic literatures and Slavonic studies have given birth to new general conceptions (R. Jakobson, R. Wellek, F. Wollman). Another problem concerns the relations of literary criticism to the concept of social studies (sociology, political science, social psychology etc.); the author's concept is based on the open model of mutual commu-

nication between philology and social sciences, but, on the other hand, he insists on the necessity to preserve the methodological integrity and consistency of literary criticism as an independent discipline.

The first problem is associated with the search for a new methodology which is sometimes linked with the impact of social sciences with new, more aggressive cluster of methods which more directly reflect the economic or even financial conditions the society lives in. It is also connected with the end of cold war and iron curtain policy changing the area or areal principles giving more room for traditional philology which earlier functioned as a mere service for those who dealt more or less with political science. This impact could be seen at the Twelfth International Congress of Slavists in Cracow (August-September 1998) where some voices even called for the cancellation of all the traditional concepts of Slavonic studies which were said to be connected with various ideologies. Though these voices were rejected by the majority of participants, the impact of social sciences appeared, for example, in the foundation of a new Slavonic discipline called „emigrantology” which aroused the interest of the present slavists, but also a high degree of scepticism. Nevertheless, the existence of the International Committee of Central and East European Studies, influential especially in English speaking countries, its congresses – the last held in Tampere, Finland (2000), its methods of work open new fields for mutual cooperation, but, on the other hand, lead to the necessity of strictly formulated methodology and the area of research of traditional Slavonic philology.

The discussions associated with the university crisis, with the inevitable changes in humanities in general and philology in particular have been reflected in the famous American discussion of 1996–1997 on the pages of *Daedalus*, the journal of the American Academy of Arts and Sciences (Fall 1997), a *Profession* published by the Modern Language Association (1996). Some of the reflections of these problems can also be found in the collection of contributions published in English in Nitra, Slovakia (*Tracing Literary Postmodernism*. University of Constantine the Philosopher, Faculty of Humanities, Institute of Literary Communication, editor: Tibor Zilka, Nitra 1998). The study by Michel Holquist (*Profession*, 1996) expresses the trends leading to the permeation of comparative studies, the area studies and the study of foreign languages. The author demonstrates the split of traditional philology and social sciences as a result of cold war in which the politically oriented area studies prevailed. In the Nitra contributions to postmodernism Donald Cary Freeman, professor of English studies and law at the University of South California, declares the fall of traditional philological unity mentioning the famous article written by Alan Sokal and published by the journal *Social Text*. This nonsense article was published because it suited the ideological

bias of the editor. Freeman calls for the reconstitution of the unity of language and literature studies as a „New Philology”, otherwise the tendency in the USA and western Europe might lead to the deprofessionalization of philology as such.

The Slavonic studies in the Czech Republic – though intrinsically differentiated – are based on traditional philology with the background of other disciplines including history, ethnology, folklore studies, less philosophy and political science. The school of comparative studies in Brno has a tradition going back to the 1920s and 30s. It is connected with the work of Frank Wollman and his students – the tradition of genre research within the framework of various Slavonic Institutions in the Arts Faculty of Masaryk University in Brno has gone on since the 1970s. However, the present methodology would bring together Slavonic, English, Romance, German and Classical Studies and would simultaneously connect with philosophical, historical and sociological texts. In this sense, the newly established disciplines could also be linked to the disciplines which will start to develop in the newly created Faculty of Social Sciences of Masaryk University. It is impossible simply to adhere to the Czech tradition – it is essential to study those trends being pursued, especially in the Anglo-Saxon world, which are known as metahistory. Trends similar to metahistory are also appearing in other social sciences as well as in philosophy. The substance of this approach is the conception of a scholarly text as a distinctively structured narrative. It would be necessary to draw parallels between Anglo-American metahistory and the similar movement in Scandinavian countries and also with the new Franco-Polish study of manuscripts (manuscriptology), and to compare the Russian work being carried out by the cultural historians associated with the journal *Odissej* (Ulysses).

The impact of social studies is nevertheless felt, but it is much weaker in the sphere of linguistics than in literary scholarship which is quite understandable. To avoid the danger of mechanical connection of the two mentioned scientific spheres, for example, as a study of language and literature as the means for social and political studies, a small group of researchers from the Institute of Slavonic Studies at the Faculty of Arts and the Department of Political Science at the Faculty of Social Sciences in Brno started the supported research in the sphere of textual typology, trying to link the disciplines dealing with both belles lettres and special texts connected with journalism and the study of mass media. The key to this research, which is the result of the new impact of social sciences upon traditional philology caused by the contemporary situation of areal studies, consists in the conception of fiction and non-fiction as a certain type of the narration which may be analysed as a particular genre entity. The seminar held in Brno in summer 1998 came to the specific spheres of interest which have an interdisciplinary character: the linguistic characterization of the text, the problem of transitory genres on the boundary of fiction and non-fiction, the place of mass literature (Triviallitera-

tur), the visualisation of the text and the electronic media, the text and the rhetoric and the new terminology. The specific subject called „Integrated Comparative Genre Studies” seems to have the following structure: the general history and theory of literary genres, the comparative history of literature, the genre structure of non-fiction, literature as a source of information for social sciences, literary character of social studies, the problem of the language in fiction and non-fiction. The main aim of the study group is to overcome the methodological split between the two big groups of sciences and to avoid the situation in which traditional philology served for the purposes of social sciences as auxiliary means. Now the representatives of areal studies which are the transitory zone between social sciences and philology show that they need not only practical language, but the whole linguistic and cultural background. Without the practical knowledge of the language of a particular area in all its dimensions including historical, and with clusters of allusions presented in literature which became the common property of all educated people it is very hard to construct the principles the political system should be based on.

Let us have a look at the contemporary sphere of Czech Slavonic studies as an example. The structure of contemporary Czech Slavonic studies is loose and the Czech Committee of Slavists is only the representational body organizing mutual cooperation of Czech slavists in the period between two congresses – the last of which was held in Cracow and the next will be held in Ljubljana, Slovenia.

The second crucial problem of Czech Slavonic studies – besides that of the impact of social sciences and the necessity of transforming its methodology which is – I guess – very similar to that of other countries, at least in Europe – is the problem of the exchange of generations. In connection with the deterioration of contemporary economic situation, the financial position of both the Czech universities and the institutes of the Academy of Sciences of the Czech Republic is critical. This prevents the Slavonic institutes and departments from the generational reconstitution of their staffs or, at least, the change is very slow and in some places nearly caused the collapse of normal activity.

The Institute of Slavonic Studies at the Faculty of Arts of Masaryk University, Brno, covers both Russian studies and other Slavonic languages and literatures – it has nine Slavonic disciplines including Ukrainian, all south Slavonic languages and literatures, and Slovak studies. Linguistics is based on the methodology of contrastive study of Slavonic and non-Slavonic languages, literary studies go back to the tradition of comparative studies founded in Brno by professor Frank Wollman and his disciples. The Brno Institute of Slavonic Studies publishes the quarterly *Opera Slavica*, the second Slavonic journal published in the Czech Republic after *Slavia*, the annual *Slavica Litteraria* and the periodical *Litteraria Hu-*

manitas. The international conferences regularly organized by the Brno Institute of Slavonic Studies focused on the work of Frank Wollman, Roman Jakobson, in the pre-war period professor in Brno, and Alexander Veselovsky. The important project was also the bibliography of balkanology. The combination of comparative and genre studies together with the methodological principles of philological hermeneutics and with the interest in social sciences and wide international contacts characterize this specific centre of Slavonic studies.

Let us have a look at some crucial episodes of the development of Brno and Moravian Slavonic studies.

The foundation of Masaryk University in Brno (in the former Czechoslovakia, now in the Czech Republic) also meant the beginnings of Slavonic studies: the first professor of Slavonic studies **Frank Wollman** (1888–1969) came to Brno from Bratislava Komenský University. He was an excellent comparatist, later the author of *Slovesnost Slovanů* (1928), expert in South Slavonic literatures, the theorist dealing with literary methodology (*K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*, 1936), the founder of the famous Czech School of Comparative Studies (Prague – Brno, see: Slavomír Wollman: *Česká škola literární komparistiky*, Praha 1989). In 1923 the professors of Czech literature at Masaryk University Stanislav Souček (1870–1935) and Václav Vondrák (1859–1925) invited Sergij Vilinskij, a Ukrainian by origin professor and vice-president of Novorossiisk University in Odessa, being in Bulgarian exile after the Russian October Revolution to come to Brno – he then became the founder of the study of modern Russian literature though in Russia he dealt in fact with medieval religious texts which are common for Russian, Ukrainian and Belorussian literatures (a marginal remark: Vilinskij was a teacher of another famous Russian medievalist N. K. Gudzij and in the winter semester 1913 he also taught Mikhail Bakhtin, who then left Odessa for St. Petersburg); in Brno he wrote a book on M. J. Saltykov-Ščedrin and on the Bulgarian writer Petko Todorov, and with the financial support of the Czechoslovak Ministry of Education he spent much time in Bulgaria studying religious texts in Bulgarian monasteries. In Brno S. Vilinskij also made friends with the Moravian author of the first Czech History of Russian literature, a Catholic monk, priest and an excellent translator from Russian and other Slavonic languages Alois Augustin Vrzal (pseudonym A. G. Stín, 1864–1930).

Although Ukrainian language and literature was regarded as a natural part of Brno Slavonic studies from their very beginnings, Ukrainian did not represent a specific subject and there were no professors specialising either Ukrainian language or in literature, and after 1945 and later, Ukrainian was taught (it is said that after the wish of Soviet authorities) only at Charles University in Prague. In spite of this sad fact the practical courses in Ukrainian were realised and later a good specialist in Ukrainian literature appeared.

Dr. Mečislav Krhoun (born 1907 in Poland, died 1982 in Brno) studied Czech., history and geography at Brno Faculty of Arts (Filozofická fakulta) in 1928–1933, later he studied Polish and Russian (1946–1947), became doctor of philosophy in 1935, was a disciple of the famous Czech historian and critic of literature Arne Novák (1880–1939). Then he taught at various grammar schools in Moravia and in Slovakia (Nový Bohumín, Spišská Nová Ves, Lučenec, Brno), after 1945 he was a lecturer at Cracow University, Poland, later he worked in the Slavonic Institute in Prague; his several study stays in Poland, Russia and Ukraine were oriented on the study of literature. Though he delivered lectures in Old Russian literature, in Russian folklore and in methodology of teaching languages and literatures, his scholarly interests were connected with the study of Ukrainian, Polish and Belorussian literatures and literary scholarships. Mečislav Krhoun knew Russian, Polish, Ukrainian and Belorussian, not speaking about the obligatory knowledge of German; this enabled him to analyse the whole cultural panorama in which the Germanic, Slavonic and Jewish, partly also Armenian elements permeated in Ukraine, especially in the Bukovina, a former part of Austro-Hungarian Empire with its centre Černovcy. Krhoun's creative activity at the Faculty of Arts (Filozofická fakulta) of Masaryk University in Brno concerned the period of the 1960's and the 1970's – later Ukrainian disappeared from the study programme in Brno again and was restored only in the 1990's with the help of the Ukrainian lecturer Halyna Myronova who came to support Brno Ukrainian studies from the Kiev Shevchenko State University and settled with the whole family in Brno. Galina Bínová, a Russian by birth, deals with Ukrainian literature and Tat'jana Juříčková covers the transitory zone between linguistics and literary scholarship (poetics and stylistics).

Mečislav Krhoun delivered lectures in old Russian literature; it was very organic and logical because this cradle of all the East Slavonic cultures contains the beginnings of all the East Slavonic national literatures. Besides, Krhoun dealt with Polish, wrote articles on Belorussian cultural and scholarly affairs, but his beloved subject was Ukrainian literature, especially the poetic work of **Jurij Adalbertovyč Fed'kovyč** (born 1834 in Storonec-Putyliv, died 1888 in Černovcy). Krhoun's work called *Básnické dílo Jurije Fed'kovyče* (Brno 1973, 359 pages – The Poetic Work of Jurij Fed'kovyč) is – as far as I know – the most immense and the most profound complex work ever written about this Bukovina Ukrainian poet. Unfortunately, the chosen language – Czech – prevented the monograph from being better known and more widely read in world literary scholarship in general, and in Slavonic studies in particular (the Russian summary in the book is too short – just one page). In the 1990's, when the interest in Fed'kovyč strengthened, Krhoun's book was completely forgotten and Fed'kovyč's German writings and his poetics were

discovered as if for the first time (the conference in Černovcy did not utter a single word about the book, and even the only Czech dictionary of Soviet writers published in 1977 – 4 years after the publication of the book – does not know it).

The monograph is subdivided into sixteen sections including bibliography, notes, the Russian summary and the index. The kernel of the volume contains twelve chapters dealing with the biographical and artistic development of the poet and prose writer, not omitting his role as a biliteral author. Mečislav Krhoun was not a literary theorist, rather a very industrious historian of literature; therefore there is rich material, long quotations and comparisons, less speculations and contemplations. The first chapter is fully devoted to the analysis of the special literature on Jurij Fed'kovyč (I. Franko, O. Makovej, M. Pivovarov and M. Nečiteljuk). However, M. Krhoun expressed his own views: he was the real representative of Czech Ukrainian studies with the profound knowledge of the cultural background and European poetic traditions. M. Krhoun is very sensitive to the quality of Fed'kovyč's poetry: he seeks its folklore roots but, at the same time, does not underrate the influence of German poetic traditions which formed not only Fed'kovyč's poetic beginnings, but all his creative activity. Though the researcher did not mention the terms used by more modern and postmodern theorists (e. g. Dionýz Ďurišin) he practically analysed the problem of Polish–Russian–Ukrainian–German polyliterariness. At least, he compared (with the positivist approach) the similarity of Ukrainian–German motifs in Fed'kovyč's poetry and the prolific and creative permeation of artificial German poetic tradition associated with both the classical and romantic creative patterns with that of Hucul–Ukrainian folklore poetics. Krhoun did not forget Fed'kovyč's link with the South Slavonic inspiration, and accentuated the specific features of Ukrainian poetic traditions in the Austro-Hungarian Empire, the different cultural basis and both the hidden and the open conflict between the Ukrainian East and West. Moreover, in the mentioned introductory chapter the author gave a rich political, economic and cultural background of Ukrainian literary activity in the situation when the Ukrainian studies in the countries under the Soviet influence were suppressed or at least reduced, not speaking about the obligatory ideological bias. The modest researcher Mečislav Krhoun with the support of the (at that time) subdean of the Brno Faculty of Arts, a slavist Jaroslav Burian published the book which showed new ways and deeper insight in Fed'kovyč's poetic career.

In the following chapters of his monograph the author paid attention not only to the poet's collection of poems called *Поэзия*, but also to his beginnings as a German poet; the influence of German poetic tradition in Krhoun's conception is neither overrated nor underestimated as it was usual in the official Soviet view. On the other hand, speaking about Fed'kovyč's collection of German poems *Am Tscheremus*, the author stressed the similarity of motifs and the poet's method of

transplantation and variation based on the domestic Hucul-Ukrainian mythological and legendary traditions. Also the type of Fed'kovyč's poetic creation differs a lot from that of artificial German romantic poetry. Though Fed'kovyč's significance is generally recognised, Krhoun regards the poet an outsider both in the national and in the poetic sense of the word.

Although the kernel of Krhoun's interpretation lies in comparative analysis of the 1860's poems and the kolomyika poems as well as the German poems of the 1860's, he did not ignore the lyric and epic poetry of the 1870' and the above-mentioned German collection of poems *Am Tscheremus* and the poetic cycle *Дики думи*, not speaking about the religious *Колядник*. Krhoun's scholarly discovery are Fed'kovyč's last poems being of a rather satiric and polemic character: the impact of sarcastic and sardonic realism openly burst. On the other hand, Fed'kovyč tried to synthesise the romantic and realist poetics into one whole. Analysing all the different layers of Fed'kovyč's poetry Krhoun did not omit his antisemitism, the source of which could be found in the economic and national situation of the Hucul-Ukrainians of that time. Krhoun's sincere and open approach towards both the strong and weak qualities of Fed'kovyč's poetry, his complex attitude to his art and political and social background, is worth appreciating.

As for the method of Krhoun's work, it is more or less thematology (*Stoffgeschichte*) mixed with the analysis of Fed'kovyč's verse; the problem consists in the fact that Krhoun was only rarely successful in the permeation of phonetic, versological and thematic aspects of the poet's creations. Therefore, the analysis is split into two isolated research entities. With regard to the specific generational and methodological approach Krhoun's work should not be underestimated: nobody who would like to write about this Hucul-Ukrainian poet should avoid this work – though written in a „minority Slavonic language”. The intention to translate some key-passages of this complex work into Ukrainian, German or English seems to be very topical especially nowadays, at the time of the triumphant comeback and immense rise of Ukrainian studies.

Another interesting, but half-forgotten personality was a Moravian Slavist, a Catholic literary historian, essayist and translator **Alois Augustin Vrzal** (1864–1930), a monk of the Benedictine monastery in Rajhrad (in the Brno neighbourhood), then a parish priest in three South-Moravian villages.

He was born in the family of a farmer in Popovice (near Kroměříž in the central part of Moravia). His father's name was Jan Vrzal. A. Vrzal was the ninth child of the family. Although the family was not very rich, the three sons received university education. A. A. Vrzal attended primary school in 1870–1876 in Rataje, then the Czech grammar school in Přerov which he finished in 1884. His grammar school teacher advised him to enter the Rajhrad Benedictine monastery, at that

time the centre of Catholic cultural activity. In 1884 Alois Vrzal adopted a monastic name Augustin. He studied theology, later gave lectures in Church history and Church law; in 1893 he was appointed a Church co-operator in Domašov, then a parish priest in Syrovice and in Ostrovačice (1916–1927). His diary – now kept in the regional archives in Brno – contains the information concerning his translations from Russian. Most interesting are the two episodes from Vrzal's (the pseudonym A. G. Stín is a cryptogram of Augustin) life: the attempt to make a trip to Russia in the fatal year 1914 and the police examination in his house during the First World War because of his Slavophile orientation. The uncertain political situation may also have caused the disappearance of several letters including those of M. Gorky.

The most important area in Vrzal's archives, correspondence and library contains the first publication of several letters, one of them belonging to the Russian political writer and translator from French, English and Polish, propagator of Franco-Russian alliance, the author of the positivist conception of N. S. Leskov – R. I. Sementkovsky. When working on his *History of the 19th-Century Russian Literature*, Vrzal asked several Russian authors to send him brief autobiographies. Before his death Vrzal donated 36 letters, written by twenty-two 19th- and 20th-century Russian prose writers, to the Slavonic Seminar of the Brno Masaryk University. They were partly published (including a letter by A. P. Chekhov and 3 letters by V. G. Korolenko) by Sergii Vilinsky and Jaroslav Mandát. Vrzal's correspondents were – besides Chekhov and Korolenko – A. I. Ertel, G. A. Machtet, S. I. Gusev-Orenburgsky, I. A. Salov, A. M. Skabichevsky, B. Zaitsev, I. N. Potapenko, M. V. Krestovskaya, R. I. Sementkovsky, and others. Vrzal's library (now kept in the Brno University Library) contains Czech, Russian, Slovak, Ukrainian, Bulgarian, Polish, Lusatian, Serbian, Croatian and Slovenian books written by the most prominent prose writers and poets.

The kernel of Vrzal's creative activity is his strategy as a translator from Russian into Czech and, last but not least, his literary criticism including *The History of the 19th-Century Russian Literature* (in Czech 1893), the booklet devoted to Pushkin's centenary, his probably most important work *Religious and Moral Questions in Russian Fiction* (1912) and his *Outline of the History of New Russian Literature* (1926) in which he dealt with modernism and post-revolutionary writings. Vrzal's heritage as a literary historian, critic and translator is immense. Although in his time he was not regarded as a significant slavist because of his ethical and catholic vision of literature and of his positivist and intuitivist methodology, his importance can be better seen nowadays, at the time of the growing interest to ethical principles, values, and to practical moral behaviour.

LITERÁRNÍ TRADICE ČESKÉHO OBROZENÍ

Tamás Berkes

(Budapest)

Literární kultura národního obrození zaujímá v sebereflexi moderní české společnosti – podobně jako ve společnosti maďarské – výjimečné místo. Vědecký pohled na literární vývoj první poloviny 19. století měl v obou případech dlouho rysy apologetické: přijal totiž za svou interpretaci, jež pocházela od samotných „národních buditelů“, a sloužila k obraně jejich vlastní činnosti.¹ Na starých schématech lpěli obzvláště tvůrci českého veřejného myšlení. Z dnešního pohledu je zřejmé, že literární vzdělanost českého obrození se do vědomí národa vpila mimořádně silně nejen proto, že jeho význam a duchovní kvalita měla beze sporu osobitý charakter, ale především proto, že pozdější kultura jeho svébytný ideologický rys dále prohlubovala a mystifikovala. Ve vědě po roce 1945 ještě zesílily ty prvky tradice 19. století, o které se mohla legitimita komunistického systému opřít jako o dědictví národní ideologie. Širší veřejnost dlouho znala českou kulturní tradici jen z pohledu školy Nejedlého a jejího „husitského marxismu“, který panoval v 50. letech, ale latentně se prosazoval i později.² V této souvislosti je zřejmé, jak obrovský význam měla kniha Vladimíra Macury *Znemení zrodu*, která období národního obrození od základů přehodnotila.³

Nová česká kultura, vznikající v první polovině 19. století, byla subkulturou pomalu se utvářející intelektuální elity. Do společnosti pak tato subkultura pronikala silně přefiltrována přes instituce buditelského hnutí (Museum, Matice, církev, časopisy a ilustrované listy, školy atd.). Kánon neboli soupis klasických děl se zrodil během několika desetiletí, přičemž rozbor těchto děl byl neoddělitelný od „obrozenecké“ funkce literatury. Možnosti jejich interpretace byly tedy omezeny. Tento kanonický proces přísně uplatňoval jazykové pojetí kultury Jungmannovy generace a díla, která přijatý konsenzus ohrožovala, byla vytlačena na okraj,

¹ Přednáška je krátkým shrnutím několika maďarských studií. Srovnej: T. Berkes. *A cseh biedermeier* // Helikon 1991. 124–127. 1.; Týž. *A cseh újjászületés mint irodalmi kánon* // Helikon 1998. 309–318. 1.; Týž. *A csehek is utat vesztettek valahol?* // „2000“ (časopis) 1998/4. 45–51. 1. Týž. *Közéletsek Máchához* // Holtak gondolata. Bratislava, 2000. 243–251. 1.

² Otcem ideologického směru je Zdeněk Nejedlý, jehož díla sloužila jako povinná linie v české literární vědě po r. 1948. – Srovnej: Zd. Nejedlý. *O smyslu českých dějin*. Praha, 1952; Týž. *O literatuře*. Praha, 1953.

³ V. Macura. *Znemení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha, 1983. (Druhé vydání: Praha, 1995).

prokleta nebo zcela opomíjena. V důsledku ideologické funkce literatury byla do šedesátých let 19. století díla, která se vládnoucímu pojetí vymykala, přijímána do kánonu jen ve velmi omezené míře. Relativizování kánonu a vytváření „protikánonů“ bylo zcela nemožné: konečná podoba „platnosti“ literární normy totiž neplynula z dialogického vztahu s publikem, potřebná byla i ověřující pečť buditelské inteligence.

Většině české inteligence 19. století se dostalo německé výchovy, německá kultura jí byla proto vlastní. Rozhodnutí se pro českou identitu nebylo přirozené a nerozumělo se samo sebou, ale bylo výsledkem osobní volby. Jelikož se při definování pojmu národa vycházelo z jazykového pojetí německé romantiky, mohla být tato volba chápána jako výzva tehdejší tradici. Vůdci národního hnutí tím, že zavrhnuli zemský patriotismus, oddělili pojem národa od historického českého státu. Protože je však tížilo vědomí vlastní slabosti, omezili v zájmu vytvoření národa vlastní autentické pocity. Omezení umělecké identity vedlo nutně k rozpolcení v právě se vytvářející struktuře české kultury. Tyto vůdčí síly zavrhnuly kult svobody romantického individua a domnívaly se, že vzniku české vzdělanosti prospívají tehdy, když napomáhají vybudovat kulturu, která vyhovuje požadavkům maloměstřáků, je stylově různorodá, má pedagogický charakter a rysy sentimentálně vlasteneckého biedermeieru.

Kollárův lyrický panslavismus, Čelakovského antologie lidové poezie a Hankovy falzifikované rukopisy byly ve dvacátých letech povzbuzujícím vzorem při dozrávání české literatury, neboť právě ve „starožitnostech“ hledala věda bázi své legitimacy. Z těchto mystifikací se snažili vyčíst i původní charakter české „lidovosti“ – shodně s Herderovým požadavkem objevování lidové poezie. Pojem „lidovosti“ natolik splývá se skutečnými a mystifikovanými prvky českého obrození, že se v padesátých letech 20. století – kdy byla zpětně znovu kanonizována předpokládaná „hlavní linie“ české kultury – stává tento pojem vůdčím pojmem nacionalisticky zabarveného komunistického pojmání minulosti, jež prosazoval Zdeněk Nejedlý.⁴

Tento ideologický úkaz má samozřejmě svoje společensko-historické pozadí. Ožehavým bodem, který se česká věda dlouho zdráhala uznat, byla skutečnost, že etnicky různorodá společnost zemí české koruny si do poloviny 19. století uchovala vědomí zemského patriotismu, jenž i v době pomalého prosazování jazykového nacionalismu působil integrační silou. „Národní buditelé“, kteří vycházeli z jazykového základu, se před rokem 1848 marně snažili prosadit ideologii o konfliktu Čechů a Němců – dvou národních skupin žijících v jedné zemi, neboť ve skutečnosti se tyto národně organizované skupiny nacházely pouze na dvou extrémních pólech společ-

⁴ Teze Nejedlého vysvětlili odborným jazykem dva největší literární vědci své doby, Jan Mukařovský a Felix Vodička. Viz především J. Mukařovský. *Lidovost jako základní činitel literárního vývoje*. // Česká literatura, 1954. s. 193–219.

nosti. Z komparatistického hlediska může být poučné, že se před rokem 1848 malá skupina české inteligence pokoušela „probudit“ společnost, která oproti uherské sice byla více měšťanská, avšak národní ideologií byla takřka nedotknuta.

Romantika a biedermeier

V hodnocení kultury českého obrození působí nejvíce zmatků nápadná skutečnost, že literatuře – a podobně i na novém základě definované národní kultuře – byl svévolně přisouzen určitý rys. Hlavní specifika krásné literatury byla vymezena národně obrozeneckým bojem a funkcí sebeuvědomování.⁵ Do středu emancipačního boje se dostala snaha Jungmannových stoupenců, jejichž cílem bylo, aby společnost přijala jimi vytvořenou kulturu za normu. Toto nové pojetí definovali jako morální otázku. V této souvislosti nejsou ani jazykovědné otázky pouhými předměty vědeckého zvažování. Nekonečné pravopisné a prozodické spory, které měly být klíčem k pochopení národního charakteru, jsou překvapivě podobné těm, které probíhaly v literatuře maďarské i v dalších středoevropských literaturách. Jazykozpytectví a filologizování, prostupující celý region, souvisí s úsilím podepřít požadovanou novou národní sebeidentitu uměle zkonstruovanou kulturou. Z tohoto hlediska vykazují cíle českého obrození v porovnání s podobnými hnutími regionu nanejvýš kvantitativní rozdíl.

Podobně ani sakralizace jazyka není českým specifikem. Pro Jungmannovy stoupence jazyk není lingvistickým faktem, ale „hodnotou“. Ztotožňování „vlasti“, „národa“ a „jazyka“ lze jednoznačně vyčíst ze slavného Jungmannova spisu na obranu jazyka, publikovaného v roce 1806: „*bez lásky k vlastenskému jazyku na lásku k vlasti, tj. k národu svému, pomysliť nelze jest*“.⁶ Tato věta nebyla ve své době srozumitelná sama od sebe. Mimo jiné proto, že země koruny české – neboli „vlast“ – v sobě z jazykového hlediska zahrnovaly ne jeden, ale dva národy. Jungmann se však sklonil před jazykovým pojetím národa, odvozovaného z lidového ducha, a veden myšlenkou slovanské jednoty povýšil vědomí jazykové soudržnosti nad tradiční patriotismus.

Z předcházejícího textu vyplynulo, že literární kánon českého obrození není totožný se žádným základním dobovým literárním směrem. Do konce dvacátých let 19. století byl určující normou klasicismus, stále silněji ovlivňovaný preromantikou, ale o čistém klasicismu nemůžeme prakticky mluvit ani v dřívějším období. O to silněji se však v kultuře českého obrození projevoval sentimentalis-

⁵ Toto už rozpoznala starší odborná literatura, Jakubcem počínaje, Arne Novákem a Vodičkou konče, ale teprve Macura jej vytvořil pomocí semantického rozboru jako systém vytvořený z materiálu samotné literatury.

⁶ J. Jungmann. *O jazyku českém. Rozmlouvání druhé* // Vybrané spisy. Red. K. Híkl. Praha, 1918. s. 52. – Srovnej: V. Macura. *Jazyk v jungmannovském projektu české kultury*. // Česká literatura, 1982. s. 303–310.

mus, protože ideologická nabídka Rousseaua, Herdera a ossianismu byla bezprostředně spojena s počátky národního hnutí. Sentimentalismus se po roce 1815 rozplynul: částečně splynul s preromantikou a připravil tak půdu romantice, částečně ovlivnil klasicismus, ale jako samostatný směr existoval dál ve formě *biedermeieru*. Karel Krejčí upozorňoval před třemi desetiletími na to, že *biedermeier* není nějaký „mezistyl“ uprostřed klasicismu a romantiky, ale že je prodloužením sentimentalismu v době revoluce romantiky.⁷

Pojem *biedermeieru*, vypracovaný v dřívější odborné literatuře nejpodrobněji Vojtěchem Jirátem⁸, Macura opomíjí, respektive nahrazuje pojmem synkretismu.⁹ Synkretismus se jako jev objevuje prakticky ve všech středoevropských literaturách. Vždyť západní proudy zde byly přejímány opožděně a téměř současně, takže si různé směry takřka šlapaly na paty. Pojem synkretismu však nemůže nahrazovat zkoumání jevu „*biedermeier*“, jak v poslední době dosvědčuje i pozoruhodný pokus Dalibora Turečka.¹⁰ Ve svých výzkumech se Tureček opírá o novější německou bohemistiku (Sedmidubský, Schamschula, atd.), a pod pojem *biedermeieru* zařazuje nejen Macurou vzpomínanou „květomluvu“, ale také Čelakovského ohlasy a řadu dalších autorů – vedle Erbeny a Němcové jsou to především Tylovy žánrové obrázky. O zařazení jednotlivých děl jsou samozřejmě vedeny spory, jednoznačně se však zdá, že od dvacátých let až do konce let padesátých je možné sledovat jeden určitý literární proud, který lze ze semantického hlediska nejlépe obsáhnout pojmem *biedermeieru*.

Biedermeier vystihuje především vládnoucí mentalitu třiceti let do roku 1848 ve všedních dnech rakouského a českého měšťanstva, ale jeho vliv můžeme sledovat v převážné části střední Evropy.¹¹ Jeho původ bývá vysvětlován jednak z pohledu mentálního, jednak ze společensko-historického. Na jedné straně je snadno vysvětlitelný díky neustále se šířícímu maloměšťáckému vlastenectví,

⁷ K. Krejčí. *Preromantikus tendenciák a XVIII. és a XIX. századi nemzeti felújulás irodalmában*. // *Helikon* 1968. 276. l. (Původně zaznělo na bělehradském kongresu AILC v roce 1967 jako přednáška s názvem *Les tendances préromantiques chez les Slaves*.)

⁸ V. Jiráť. *Portréty a studie*. Praha, 1978. s. 24–32; 132–148; 545–551. (Jiráť o prolínání stylů: „*Biedermeier* totiž není přímo směr. Slily se v něm různé směry, začasté i protilehlé, a jednotnost jeho je zaručena ne estetickým programem, nýbrž náladou a kulturou doby. Ta zabarvuje příznačně všechny prvky, jež *biedermeier* přijal od starších nebo současných hnutí, a to duchem měšťanským“.)

⁹ Srovnej: V. Macura. C. d. 1983. s. 15–34. (Je třeba poznamenat, že v maďarském odborném jazyce jsou výrazy „*synkretismus*“ a „*směsice slohů*“ označovány stejným pojmem.)

¹⁰ D. Tureček. *Biedermeier a české národní obrození*. // *Estetika* XXX. (1993) č. 3. s. 15–24. Týž. *Biedermeier na českém obrozeneckém jevišti*. // *Estetika* XXXIII. (1996) č. 3–4. s. 73–83. Týž. *Jistoty tichého domova*. // *Tylův jevištní biedermeier*. Edice Tvary, sv. 11. 1994.

¹¹ Z maďarské odborné literatury do r. 1945 viz především B. Zolnai. *A magyar biedermeier*. Budapest. 1940. – Ve své dřívější knize se Zolnai v německém dodatkovém článku zabývá rysy *biedermeieru* u Vörösmartyho a Petőfiho: *Biedermeier in Ungarn*. // B. Zolnai. *Irodalom és biedermeier*. La style „*biedermeier*“ dans la littérature. Szeged, 1935. S. 124–130. – O interpretaci *biedermeieru* v odborné maďarské literatuře po r. 1989 viz tematická čísla časopisu „*Helikon*“ 1991/1–2.

jehož prosazující se hrdina – odpoután od vesnického prostředí – si chce osvojit ušlechtilé eklektický ideál: vyumělkovaně působící, sentimentální a zjemnělý styl vládnoucích tříd. Na druhé straně však zdrženlivost a rezignace prostupující biedermeier pramení z mocensko-politického paradoxu, že cíle národních hnutí byly uskutečnitelné jen krok za krokem a ve velmi omezeném rozsahu. Tím se vysvětluje, že loajalita českých vědců vůči Vídni, i přes jejich sny o slovanských starožitnostech, zůstala navzdory všelijaké dvojsmyslnosti až do roku 1848 nenařušena. Jejich maloměšťansky vlasteneckým nebo všeslovanským představám nehrozila možnost realizace: rozšiřovali, ale neroztrhli rámec „böhmischer Landes-patriotismu“, přijatelného pro Kolovrata i pro Metternicha.

Nápadným rysem českého biedermeieru je, že jeho ústřední postavou není básník, ale spisovatel-publicista a vědec. A není výjimkou, že básník se občas stává vědcem – a naopak. Kollárova *Slávy dcera* přechází díky přepracovávání a rozšiřování do vědních oblastí archeologie a filologie. Původní básnický prožitek se v novějších vydáních díla vytrácí a jeho konečnou podobu – jak ukázal Macura – lze považovat za mytologický náčrt národně obrozenecké ideologie.¹² Mladý Palacký a do *Slovanských starožitností* píšící Pavel Josef Šafařík začínali jako básníci a literární teoretici, a jistý estetizující rys si zachovali i na vrcholu své vědecké dráhy. Literatura a věda se očividně prolíná v *Dějínách* historika Palackého, takže je lze pojmut i jako český národní epos.¹³ Zřejmě není náhodou, že mladý Palacký debutoval v desátých letech 19. století právě překlady Ossiana.

Existenci českého biedermeieru lze prokázat podrobným sémantickým rozbořem, jak v souvislosti s Erbenem učinil Jiráť a v souvislosti s Tylem Tureček. V jedné z dalších částí této studie uvádím argumenty pro „zařazení“ *Babičky* Boženy Němcové. Nejdříve bych však rád vyzdvihl význam profilu biedermeieru pro český obrozenecký kánon. A to tím spíše, protože biedermeier bývá zvykem interpretovat jako „lehký hřích“ přinejmenším pochybné hodnoty, jako odklon od romantického nebo realistického kánonu. Vnitřní dynamika literárního kánonu se však při bližším pohledu jeví patřičně bohatší. Strnulý národně-buditelský kánon, vytvořený Jungmannovou generací, se působením biedermeieru demokratizuje. Literatura se sice neosvobodila od povinnosti sloužit národně-buditelské ideologii, ale zjištěním požadavků čtenářské obce uvolnila homogenost kánonu, a učinila tak první krok k tomu, aby byla chápána jako dialogická struktura. Přijetím biedermeieru už nebyl kánon tvořen pro věčnost, ale sloužil i praktickým cílům. Proto literární kánon, děděný po stopadesát let z generace na generaci, může za mnoho děkovat očekávání čtenářů, jehož vyjádřením byly rezignovaný přístup k životu městského občana před rokem 1848, ale i touha po idyle.

¹² V. Macura. C. d. s. 93–100.

¹³ V. Macura. C. d. s. 22.

V souladu s tím se básníci českého *biedermeieru* přizpůsobili vznikající normě: působili jako šířitelé vzdělanosti a ukojovali žízeň po kultuře. František Ladislav Čelakovský, nejvýše ceněný básník tohoto období, avšak průměrného nadání, svou imitací lidové písně a dalších lidových žánrů – tak zvanými „ohlasy“, prohloubil scestnou myšlenku, která spojila sentimentálně-biedermeierovskou interpretaci folkloristické tradice 19. století s normativní definicí národního charakteru. Jeho druhořadí stoupenci – hlavní voj buditelské generace, tvořený konzervativními, katolickými kněžími-básníky (Sušil, Kamaryt, Kamenický, Jan z Hvězdy atd.) – z pozice amatérských folkloristů automaticky ztotožňovali „lidové“ s „národním“. Z kultu lidové spontánní tvůrčí schopnosti se paradoxně stává vyumělkovaná, strojeně prostá poetika. Tuto poezii tvoří estetikou zakrytá pedagogika, doplňovaná vesnickou idylou, pijáckou písní a dalšími žánry, označovanými za lidové. Jedná se zde spíše o naivní představy pokojného a obyčejného člověka, žijícího ve městě, než o skutečný obraz vesnického života. Český *biedermeier* by tedy měl být pojímán jako dědictví a pokračování sentimentalismu: oproti romantice, jejíž sentimentalita se nespokojuje s kultem konvencionálních a obecně prospěšných citů, ale – právě naopak – ve jménu individuální svobody je připravena štěstí a harmonii třeba i zničit.

Když se v polovině třicátých let 19. století dostaly modely *biedermeierovského* vkusu a sentimentálně vlasteneckého chování do konfliktu s romantickou vzpourou nové generace, dospěla česká literatura k mezníku. Téměř jednoznačně negativní přijetí Máchova *Máje* můžeme jen stěží považovat za náhodu. První moderní dílo, díky kterému se česká literatura začlenila do světové poezie, budilo dojem, že ohrožuje těžce vydobyté výsledky národního hnutí. Tento konflikt je jedním z největších traumat moderní české literatury a jeho interpretace přesahuje do 20. století.

Odvaha k metafyzickým úvahám je však v české poezii skutečnou novinkou. Při pátrání po dávném tajemství bytí se vroucí prožitek české vlasti – jenž byl do této doby největší hodnotou – zamlžuje a vyprazdňuje. Romantický hrdina poté, co patetickým gestem prolomil klenbu *biedermeierovského* světa, ztrácí počáteční jistotu a zděšen stojí mezi troskami.¹⁴ Takto vznikající poezie sice působí jako balzám a vyjadřuje záchvěvy duše, je však nepřeložitelná do jazyka společenského sebeurčení. Kompozice *Máje* je vymezena vnitřní strukturou obsahu, a nikoli nějakým vnějším schématem. Lyriismus, prostupující tragickou beznadějí konce básně, není možné číst jinak, než jako popírání úcty tradici *biedermeieru*.

Jde tedy o paradigmatický konflikt, jehož vývoj je možné během uplynulého půldruhé století sledovat. Máchův duševní postoj byl odsouzen k porážce: nejprve je „ocejchován“, později přecházen mlčením – Máchova díla vycházejí až

¹⁴ V. Jirátko, C. d. s. 31. [“Tato jistota je však romantikovi vzata. Prolomil nízkou klenbu *biedermeierovského* světa a stojí zděšen nad zříceninami”].

po 26 letech od jeho smrti –, než je bez hořkosti vnitřního přivlastnění přemístěn do národního panteonu. Přijetí *Máje* jako kánonu do českého kulturního vědomí si vyžádalo dobu delší jednoho století, a až do konce bylo provázeno disonancí.¹⁵ Koncem padesátých let 19. století se nově nastupující generace sice odvažila programově hlásat Máchovo jméno, avšak jeho poezie se záhy dostává za obranné hradby národní kultury: je integrována a stává se všední... Když v roce 1936 při stém výročí Máchovy smrti pořádali vůdčí osobnosti českého kulturního života vzpomínkové akce úředního rázu – jakoby ve znaku společenského status quo –, čeští surrealisté se v čele s Teigem a Nezvalem pokoušeli v provokativním almanachu aktualizovat Máchovo původní dědictví.¹⁶ A o několik let později mělo přenesení básnickových ostatků vyjadřovat patetickou ochranu českých tradic jako výraz protestu proti německé okupaci. V dalším období pohlížela komunistická kulturní politika na Máchovu poezii opět s jistou rozpačitostí a do popředí postavila literární tradici, reprezentovanou jednak buditelskými vědci, kteří směřovali k pokrokové „lidové“ tradici (Jungmann, Palacký, Šafařík), jednak jmény Čelakovského, Tyla, Erbena a Nerudy. Tento kanonický obrat se věrně odráží i v maďarské bohemistice, když jeden z jejích hlavních představitelů vymezuje „hlavní linii“ české literatury v „organické“ a „vroucí“ tradici lidové poezie, a Máchu nazývá „bouřlivákem německé romantiky, jenž zabloudil do Čech“.¹⁷

Příklad Němcové

Obecně známou hypotézu, že v pobělohorském „nenárodním“ období zůstala původní česká životní forma zachována v lidové poezii, a opětovně byla rozezvučena novou intelektuální generací na počátku 19. století, již není třeba vyvracet. Je však překvapující, že mytické pojetí světa, o které se opíralo národní obrození, dokázalo v polovině 20. století takřka automaticky ztělesnit kulturní ideály komunismu. V této proměně, která zasáhla i estetické dědictví vůdčího proudu českého obrození (neutralizovala nebo opomíjela novější tradice literární modernosti), sehrála klíčovou roli vlastenecká tradice stlačená do kategorie „lidovosti“.

Akademik Mukařovský věnoval v roce 1954 velkou studii – dle něho marxistickému vymezení – „lidovosti“.¹⁸ Vychází z toho, že „skutečná lidovost“ znamená „účast lidu na literární tvorbě“, a tato symbióza byla „základním kvasem ve vývoji literatury“ od dávných časů, přes národní obrození až do současnosti.¹⁹ Pojem lidovosti, jejíž přesnou definici bychom hledali marně, se stává hlavním kritériem při hodnocení literárního díla, můžeme je podle právě aktuálních

¹⁵ Na aktuálnost otázky ukazuje, že sbírka dokumentující recepci Máchy se stala v 80. letech 20. století literárněhistorickým bestsellerem: *Literární pouť Karla Hynka Máchy*. Red. P. Vašák. Praha, 1981.

¹⁶ Ani labuť, ani Lúna. Red. V. Nezval. Praha, 1936.

¹⁷ L. Dobossy. *A közép-európai ember*. Bp., 1973. 96. l.

¹⁸ J. Mukařovský. C. d.

¹⁹ C. d. s. 193.

kulturně-politických potřeb rozšiřovat nebo pozměňovat. Slabým bodem této konstrukce je, že okruh jejího působení lze na 20. století rozšířit jen velmi násilně. Středem hlavní literární linie se tak stává především „lidové“ dědictví, odvozené z tradice českého obrození a dosahující až k historickým románům Jiráska. Jde tedy o literární proud, který udává základní tón české kultury: citovým zabarvením podporuje – většinou přestylizované a sestylizované – morální hodnoty vesnické životní formy, povýšené na národní ideál. Do středu takto chápané „živé tradice“ se dostává román Boženy Němcové *Babička* [1855], který se postupem doby stal oblíbenou četbou širokých vrstev.

Z hlediska žánru se přísně vzato nejedná o román, ale o volně spojené povídky, na nichž jsou patrné stylové znaky tehdy módní sentimentální krátké prózy. Toto však ani trochu neubírá na čtivosti díla a na okouzující atmosféře, vždyť i v uměleckém rámci sentimentalismu – podobně jako u romantiky a realismu – může vzniknout estetická hodnota. Jenže podle literárněhistorické šablony byla *Babička* už před rokem 1945 vnímána jako předzvěst realistického zobrazení skutečnosti. Nálada biedermeierovské idyly, respektive duchovní uzavřenost díla se stala normou pro realistickou prózu inspirovanou „lidovostí“. Z počátku to neznamenal nic jiného, než banální objev, že se „skutečnost“ díla rádoby přizpůsobuje empirické realitě, vnímané všedním vědomím. Avšak stěží může být realistické dílo, které ve znamení rousseauova učení považuje za míru realistického zobrazení „zdravé“ pojetí života zaostalé vesnické stařenky. Babička je velmi konzervativní, s pravdivou a upřímnou vírou v boha, a charakterem, který nezkazila vyumělkovaná kultura a civilizace. Za nejvyšší hodnotu považuje tato „realistická povídka“ teplo rodinného krbu, rodinné štěstí a tichou radost srdce. O stylizovanosti svědčí i to, že podle této patriarchální idyly je prostá stařenka téměř důvěrníci kněžny.

To, co česká literární historie kanonizovala jako realismus, nebylo nic jiného, než biedermeierovská stylizace řádu lidových pohádek a venkovských zvyklostí, vymezených barokním konzervativismem. Vnitřní nerovnosti literatury – přerušování plynulosti – byly překonány kulturně-politickými tezemi. Těžce protrpěné touhy Němcové po citovém úniku byly transformovány na rovinu úzce chápaného ideového významu. Susanna Rothová před nedávnem v souvislosti s mašinerií vytváření mýtů poznamenala, že kult Němcové, vytvořený v padesátých letech tohoto století, je natolik iracionální a natolik opomíjí estetická kritéria, že spíše vzbudí zájem psychologa, než literárního vědce.²⁰

Teorie „hlavní linie“ v literatuře nezmizela sice beze stopy – obzvláště ve výuce a v oblasti popularizující vědy –, ale tato konstrukce už definitivně patří minulosti. Její zhroucení způsobila mimoděk poměrně svobodná činnost různých vědeckých škol. V šedesátých letech se opět stalo zřejmé, že česká národní tradice není nic jiného, než konglomerát různých – vzájemně si i odporujících – kulturních

²⁰ S. Rothová. *Božena Němcová jako mýtus a symbol. Kritický sborník*. 1992/1. s. 34.

směrů. Nejde zdaleka o nový objev, vždyť F. X. Šalda došel roku 1936 ke stejnému závěru.²¹ Konstatuje přerušovanost a rozdělenost národní kultury a navíc dodává, že česká literatura vychází z více a vzájemně se lišících tradic, než je tomu u harmoničtěji se vyvíjející literatury francouzské. Upozorňuje též na to, že kulturu národního obrození není možné navléknout na stejnou niť: myšlení osvícence Dobrovského a Jungmannovy školy, odvolávající se na organické lidové dědictví, fungovalo podle různých principů. Šalda nepřináší ukázkou z 20. století, ale je zřejmé, že se tři velké tradice české literární moderny: symbolismus přelomu století, avantgarda dvacátých let a groteska šedesátých let nevážou bezprostředně k tradici 19. století, jejíž dědictví zasahuje do 20. století a ovlivňuje jeho kulturu. Výstižně píše Václav Černý –, jenž navázal na učení Šaldovo –, že všechny národy, které se povznesly nad snahu pouhého fyzického sebezachování, nemají tradici jednu, nýbrž několik různých tradic, a ty „se střídají a prolínají, kříží a spolu zápasí, každá pokládá samu sebe za pravý a vlastní národní „smysl“, a právě jejich zápolení propůjčuje národnímu vývoji napětí, dramatický ráz a samostatnou povahu života. Nadto není nikde psáno, že by národ ve svém historickém životě nemohl a nesměl svoje tradice měnit, pojímat z pudu sebezáchovy anebo i ze svého svobodného sebeurčení cíle a programy nové, a tím svému dějstvování i vtiskovat smysl dosud nevidaný a nedoložený.”²²

V rámci této interpretace minulosti, která byla dlouho vytlačena na periferii, ztratila literatura českého obrození svůj normativní charakter. Kulturní paměť však historii kánonu tradice nesmazatelně uchovává.

²¹ F. X. Šalda. *O smyslu literárních dějin českých*. Šaldův zápisník VIII. sv. (1935/1936) s. 203–214, 281–314.

²² V. Černý. *Dvě studie masarykovské // Tvorba a osobnost*. Praha, 1993. I. sv. s. 488.

HISTORICKÝ ROMÁN GÉZY GÁRDONYIHO A ALOISE JIRÁSKA NA PŘELOMU STOLETÍ

Marta Dršatová

(Szeged)

Ráda bych se pozastavila a třeba trochu z jiné perspektivy poukázala na mnohé společné rysy maďarského a českého historického románu, které zároveň ukazují na podobnosti i rozdílnosti kulturní tradice. Ve své studii budu vycházet z románů napsaných na samém přelomu století, příznačných svou tematikou i zpracováním, románu *Neviditelný člověk* maďarského spisovatele Gézy Gárdonyiho (*Láthatatlan ember*, 1902, česky *Ve stínu hunske slávy*) a Jiráskova *Proti všem* (1894). Díla těchto autorů byla vytvořena jako problematizovaná odpověď na aktuální otázky národního směřování, přitom ale byla postupem času zařazena do národního literárního kánonu, dočkala se filmového zpracování a patří do četby doporučované mládeži.

Historická tematika obecně v 19. století

Historická národní tematika ovládla od poslední třetiny devatenáctého století všechny reprezentativní druhy umění, vzpomeňme jen na malířská plátna, či slavnostní opery uváděné v čerstvě postavených národních divadlech. I v literatuře tak byl v téže době nejvíce žádán, oceňován a uctíván historický román. Na sklonku století si autor historického románu mohl vybírat časopisy, v nichž své dílo bude na pokračování publikovat,¹ na druhé straně ale podléhal společenské objednávce, která určovala nejen literární styl, ale i zpracovávanou tematiku. Gárdonyi i Jirásek, kteří oba potřebu moderního historického románu v mnohém naplnili a představují jistý typ jednotlivých národních snažení v tomto směru, měli za sebou řadu domácích předchůdců, kteří již žádaná témata z národní minulosti ztvárnili, ale především celé evropské devatenácté století, které v historickém románu urazi-

¹ Jirásek bez problému publikoval své romány v prestižních literárních časopisech, jako byly národněji orientované *Květy* i umělecky vyhraněný *Lumír*, později o jeho husitskou epopej jevíli značný zájem mladočeši pro své *Národní listy*, Jirásek však dal přednost konzervativnějšímu a méně vyhraněnému *Světзору*. To, že šlo o obecnou oblibu historického románu svědčí i to, že například krakovskému časopisu *Czas* výrazně stoupl náklad poté, co v něm roku 1884 začala vycházet *Szientek-wiczova Trilogie*.

lo cestu od romantického pojetí Waltera Scotta po Gustava Flauberta či realistické zobrazení národního společenství L.N. Tolstého.²

Tento obecně evropský historismus byl u středoevropských národů, které vesměs nedisponovaly tzv. moderním národním státem, ještě posílen. I v devatenáctém století cítily středoevropské národy potřebu se prezentovat, zdůrazňovat, čím mohou přispět Evropě, k tomu sloužily i prezentace kulturních a hospodářských úspěchů na národopisných a průmyslových výstavách šitých podle francouzského vzoru, jako byla pražská Jubilejní výstava či oslavy maďarského Milénia. Protože skutečnost a přítomnost se jevila jako nedokonalá a prozatímní, obracely se přitom v mnohém do idealizované minulosti, kam promítaly své sny o ideálním budoucnu. Tyto snahy se přitom projevovaly historickými koncepcemi vyzdvihujícími ta období národních dějin, která je od ostatních národů odlišovala. Tak se Češi vraceli s nostalgií a pýchou k husitům, kteří sice vstoupili do světové literatury již Francoisem Villonem, kteří však byli především u svých sousedů, ovšem i v domácí tradici, dlouho příznační spíše jako symbol loupežného plenění, než náboženských reforem. Stejně paradoxní se může jevit to, že se Maďaři hlásili k Hunům, kteří do společného fondu evropské kultury přispěli podobně, pleněním rozpadající se Římské říše.

Proměny literárního zobrazení husitů v české literatuře

Téma husitství bylo v české literatuře výzvou již pro Jiráskovy předchůdce. Jan Žižka a Jan Hus byli vděčnými postavami nejen takzvané vážné literatury, ale příběhy o nich kolovaly v oblíbených knížkách lidového čtení a v populárních dramatech, které měly své kořeny ještě v baroku. Podle nich byl Žižka líčen jako krutý vůdce rozvášněné luzy a takto jej zpracoval ještě v polovině století populární autor laciného čtení Karel Herloš. Představa o vraždících a plenících husitech žila v literatuře německé, která byla pro české publikum přinejmenším stejně důležitá jako literatura jazykově česká.³ Téma přitom lákalo české vlastence tím, že bylo vhodné k aktualizaci sporu mezi Čechy a Němci. K proměně pohledu na husitství docházelo zvolna až v průběhu druhé poloviny devatenáctého století, především zásluhou monumentálních Dějin Františka Palackého, a Jirásek toho byl svědkem i účastníkem.⁴ Palacký, v duchu předchozích vlasteneckých tendencí, vyzdvihl jeho

² O předchůdcích Gárdonyiho a Jiráska viz také Sziklay L. *Romantika és realizmus a századforduló történeti regényeiben* (Sienkiewicz – Jirásek – Gárdonyi) // Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Bp., 1969. s. 509–547.

³ V. Vlnas Jaroslav Čermák: *Prokop Veliký před Naumburkem* // „Dějiny a současnost“ 3/2002. s. 44–45. a také Friedl I. *Johann Nepomuk Vogl és a kelet-és közép-kelet-európai népek nép és mondaköltészete* // „Lelkek a pányván“ (Osztrák-magyar-közép-európai művelődési kapcsolatok). Szeged, 2002.

⁴ Palackého vliv ilustrují učebnice dějepisu a literární čítanky pro české studenty. Zatímco ve čtyřicátých letech zakázala cenzura uvést v čítance uspořádané F.L. Čelakovským píseň Kdož sú Boží bojovníci, a v učebnici V.V. Tomka byl Hus hodnocen jako kazatel, který „rozšiřoval jak v Praze, tak

pozitivní stránky, důraz položil na význam reformace vůbec a učinil je klíčovým momentem českých dějin. Kritika Palackého pojetí zaznívala ve své době především z katolické strany,⁵ husitství totiž nezanechalo v katolickém českém národě žádnou tradici a jevílo se jen jako uměle živená vzpomínka. I Jirásek měl svou vlastní koncepci, vliv Palackého je u něj nezanedbatelný, narodil od něj však neměl s reformací osobní zkušenost, nebyl jejím stoupencem a jako žák, krajan a ctitel V.V. Tomka vycházel i z konzervativně smířlivě pojaté historiografie svého učitele. Je příznačné, že samotnou otázku konfese téměř nezpracoval, daleko více se soustředil na společenskou (národnostní a sociální) problematiku.

Ve stínu hunské slávy

V porovnání se skutečným stavem tehdejší společnosti působí mýtus o bytostně husitské povaze českého národa stejně uměle jako mýtus o orientální povaze tehdejšího národa maďarského. Oprávněná teze o možném příbuzenství dávných Maďarů s kočovníky, kteří ovládali Panonii ještě před jejich příchodem (Hunové, ale také Avari), má své počátky již ve středověkých kronikách. S vědeckým názorem o společném původu Finů, Hunů, Avarů a Maďarů přišel J. Pray roku 1775 (do tohoto učenického sporu se zapojil i Dobrovský), v době, kdy se Turci, také domnělí příbuzní, stahovali hlouběji na Balkán. Po Herderově proroctví o hrozícím brzkém zániku maďarského národa však tato teze opustila stěny vědeckých pracoven a stala se důležitým politikem. Hunové totiž žili v karpatské kotlině dávno před příchodem Slovanů. Přestože historiky byla teorie o příbuzenství s Huny vyvrácena, lákavá myšlenka kontinuity maďarského osídlení karpatské kotliny sloužila v celém průběhu devatenáctého století jako argument proti panslavistickým útokům na existenci maďarského národa jako takového. Obliba tohoto mýtu u takových spisovatelů, jako Mihály Vörösmarty, János Arany nebo Mór Jókai byla navíc živena romantickou zálibou v orientalismu.⁶ Orientální kořeny tak sloužily k zdůraznění i dnes tak oblíbených „národních specifik“. Přitom barokní identita maďarského národa byla postavená (podobně jako identita polská) mimo jiné na mýtu o křesťanských obráncích Evropy proti východnímu, pohanskému, barbar-skému nebezpečí.

jinde po zemi zásady protivné obecnému učení křesťanskému”, v učebnici dějepisu Jakuba Malého z roku 1864 již byl „jeden z nejslechetnějších mužů, jaký zná dějepis”. Viz R. Novotný. *Jan Hus a husitství v učebnicích dějepisu II „Dějiny a současnost“* 4/2002. s. 13–17.

⁵ I Jiráskův bezprostřední literární současník a rival Václav Beneš Třebízský měl k Jiráskovi výhrady mimo jiné právě pro zobrazení husitství.

⁶ Romantik Mór Jókai se k tomuto tématu navíc obrátil právě v padesátých letech, v reakci na porážku revoluce Rusy a Němci, kdy se maďarské „dějiny staly kolektivním zážitkem”, Fried I. *Az ősz(?) magyar eposz felé (Jókai Mór és az „avarok”)*.

I Gárdonyi měl o tomto „imago avorum“⁷ svou vlastní představu, opíral se o dostupné prameny (podle nichž také modeluje některé postavy), ale také o lidové pověsti. Vzhledem k tématu, které bylo na prameny skoupé, použil i jiných metod, například užívá četných maďarských jmen a výrazů, jimiž navozuje iluzi kontinuity hunského a maďarského jazyka. Je to jasný filologismus, tak charakteristický například pro české obrození počátku 19. století – kdy je filologie podřazena ideologií.⁸ Gárdonyiho román dokládá, že tyto tendence nebyly cizí ani kultuře maďarské, a to ještě na konci století.

Romantismus versus realismus?

László Sziklay se ve své studii zamýšlí nad tím, zda z důvodů neustálého dohánění Evropy nebyly středoevropské literatury za literaturami světovými (francouzskou, anglickou, ruskou) opožděny. U Gárdonyiho a Jiráska poukazuje na četné společné rysy s romány Henryka Sienkiewicze a upozorňuje na četné romantické prvky jejich historických próz. U staršího Sienkiewicze lze vést mnohé paralely například s Jókaim a kolísání mezi romantismem a realismem jeho starší historické prózy (především Trilogie) přičíst dobové poetice. Gárdonyi (1863–1922) i Jirásek (1851–1930) ovšem k vrcholům svých tvůrčích sil dospěli v době, kdy se začaly ozývat hlasy signalizující tendence k odklonu od historismu příznačné pro nástup moderny na samém konci století. Museli se tedy vyrovnávat nejen se samotným tématem, které vyžadovalo přehodnocení, ale i s náročnou literární formou.

Lze to doložit u méně vyhraněného Jiráska, jehož Proti všem je polemikou se Sienkiewiczovou Potopou⁹. Po rozsáhlém románu Mezi proudy (časopisecky od roku 1886), kterou J.S. Machar uvítal slovy „je to naše Vojna a mír“,¹⁰ kterou ale naprosto odmítla katolická kritika, se rozhodl k formálnímu experimentu, jímž zobrazil ústřední období husitství, období Tábora a husitských úspěchů. V Proti všem (1894) se pokusil vytvořit prózu bez hlavního hrdiny, románový obraz, ovšem již ne v klasickém, realistickém pojetí, ale jakýsi epos v próze. Tematicky i formálně se přitom musel vyrovnat především s husitskými veršovanými eposy Svatopluka Čecha. Ne náhodou byla kniha přivítána především básníky, Vrchlickým a Macharem, kteří v ní tuto uvolněnou formu rozpoznali. Jirásek je tu ještě vzdálen secesnímu detailsmu, jeho malba venkovské krajiny, oko kamery snímající středověkou Prahu, výčty rytířů a jejich zbraní při popisu bitvy na Vítkově, davové scény a závěrečné tragické vyústění jako by skutečně tvořily pozadí pro epos, upo-

⁷ Termín Petra Rákose, Rákos P. *Nemzeti jelleg, a miénk és a másoké, Öncsalások és előítéletek mint történelemformáló tényezők*. Pozsony, 2000. 25–26. l.

⁸ V. Macura. *Znamení zrodu*. Praha, 1983. s. 50.

⁹ Jak přesvědčivě ukázala Jaroslava Janáčková. J. Janáčková. *Alois Jirásek*. Praha, 1987. s. 319–321.

¹⁰ J. Janáčková. C.d. s. 294.

zadáním hrdinů na úkor zobrazení jednotlivých ideologických proudů má ale blíže ke kolektivnímu románu.

Nová poetika, nezařaditelná do klasického romantického ani realistického proudu, je charakteristická i pro Gárdonyiho Neviditelného člověka. Podle dobového zvyku ke svým románům důkladně prostudoval literaturu, prameny a procestoval místa, kam chtěl děj umístit,¹¹ fakta poněkud podřizoval ideologické koncepci, která měla, jak zdůrazňuje i Sziklay, kořeny ještě v historickém romantismu a uplatnila se právě ve středoevropských literaturách, v románech „pro posílení polských (potažmo maďarských nebo českých) srdcí“. Jeho historické prózy ovšem nelze považovat ani za romantické (ve smyslu tradice založené Walterem Scottem) ani za realistické (ve smyslu Tolstého Vojny a míru, akčkoliv její vliv je očividný). Líčení bitvy s jejími hrůznými detaily naznačuje inspiraci naturalismem.¹² Důraz na subjekt a psychologismus, který vrcholí právě v pasážích věnovaných bitvě a otázce strachu ze smrti podpořený vyprávěcí ich-formou a zároveň inklinování k utopii a mýtu v líčení hunského tábora svědčí o poetice nastupujícího symbolismu. Prostor, který věnuje náboženským otázkám souzní s náboženským hledáním konce století. Práce s detailem, smysl pro ornament a barvu je dokladem secesního vidění, stejně jako v líčení ženského světa vůbec a konečně i v typu zobrazené ženy – divoká a trochu krutá Emőke je femme fatale snových lyrických příběhů, které přinesl neoromantismus. Se secesní detailností a zároveň neúplností je líčeno prostředí jak dekadentní Konstatinopole jako metafory zanikajícího, degenerujícího starého světa, tak jejího protipólu, hunského tábora, který je utopickou vizí ideálního uspořádání společnosti (nabízí se tu analogie s Szienkiewiczovým Quo vadis). Neviditelný člověk je po stránce tématické synkretickým dílem, je to stále typ národního historického románu pro posílení srdce, zároveň je však i svérázným projevem deziluze nad současným stavem společnosti. Starší realistická tradice je v něm navíc nabourávána zesíleným subjektivismem a psychologismem.

Utopie, mýtus, sny o ideální společnosti

Na samém konci století nebyla Gárdonyimu podnětem k napsání Neviditelného člověka domnělá hrozba panslavismu, ale potřeba vyrovnat se s národními mýty. Z milenia byl údajně rozčarován, za velikou slávou neviděl než prázdná hesla, syn perzekvovaného revolucionáře z roku 1848 byl rozhořčen už tím, že tento reprezentativní maďarský podnik byl uveden rakouskou hymnou. Na protest odjel na východ země a věnoval se pěší turistice, poznávání. V historických romá-

¹¹ Pečlivou přípravu vykazuje i Proti všem. Román vyšel poté, co byl nalezen Jistebnický kancionál, co byly k dispozici moderní práce o husitsví a také v době, kdy Gebauer pečlivě rekonstruoval staročeštinu, její slovník i gramatiku. Z pramenů čerpal Jirásek při citaci husitských písní i při vyličení bitvy na Vítkově.

¹² Na to upozornil již Bori I. *A magyar irodalom modern irányai II.* Újvidék, 1989.

nech, ke kterým v následujících letech sbíral materiál, pak zpracoval právě dvě období historie Karpatské kotliny důležitá pro maďarskou národní identitu, boj proti Turkům (Jagerské hvězdy, 1901), a období maďarské kočovnické prehistorie (Neviditelný člověk, 1902).

Gárdonyim zobrazení Hunové jsou utopií patriarchální venkovské idylly (ozvláštněné secesním světem dámských salónů). Jsou představeni ve všech společenských rovinách, dozvídáme se o jejich vojenské hierarchii, právu, náboženství, rodinném životě. Jsou to lidé s „přirozeným“ smyslem pro právo a čest, přímí v jednání, zároveň prostí v oblékání i uvažování, jejich společnost je sociálně spravedlivější, protože umožňuje jedinci vypracovat se vlastním umem.

A v tom se Gárdonyiho Hunové příliš neliší od Jiráskových husitů, kteří se vyznačují podobnými vlastnostmi. V protiváze k okázalému dvoru císaře Zikmunda jsou husité prostí v oděvu, přímí v jednání, trochu drsní, ale spravedliví... Alois Jirásek v osmdesátých letech s napětím sledoval spor o pravost Rukopisů a téhož roku (1886) přihlížel rozpoutané polemice, která později vešla do dějin jako Česká otázka. Vybídky svých přátel a spisovatelů k napsání velkého, panoramatického románu musel přehodnotit skrz tuto bouři. V roce, kdy bylo s konečnou platností zpochybněno jediné dílo zobrazující údajný český praslovanský dávnověk a spolu s tím padla legenda o starobylosti a výjimečnosti národa, byl otevřen spor o to, má-li vůbec smysl českou národní existenci budovat, chybí-li jí vědomí mravního povolání, není-li v tomto případě etičtější splynout s živlem německým. Otázka mohla být takto položená samozřejmě až v době, kdy se Češi již dostatečně emancipovali, a byla víceméně rétorická. Byl to doklad dokonaného obrození, obrozenecké mýty a hry již nebyly pochopeny a pro Jirásku to znamenalo výzvu k vytvoření mýtů nových. Nepřímou autorovou odpovědí byly Staré pověsti české (1894),¹³ a také jeho velká husitská tetralogie. Hrdinou tohoto eposu ovšem není muž ani žena, ale krajina, země a její tábořská utopie. Jiráskova utopie je přítom v některých aspektech přímo prorocká – vzpomeňme sebekritiku táboritů dovršenou veřejným bitím práčaty, obraz fyzicky těžce pracujících žen nebo líčení odchodu Němců z Prahy – víze, které se v průběhu dalších desetiletí naplnily.¹⁴

¹³ Rukopisy jako zdroj zcela vynechal a vycházel z pramenů a starších sbírek pověstí.

¹⁴ Pro ilustraci cituji: „Cestou na staré město potkal několik vozů s nábytkem, pokud se daly naložit, se šaty pernatými a vinutými v uzly zavázanými. Mezi těmi uzly na fastuňkách děti, stařeny, starci, tu tam ženy, všechno měšťanského rodu. Mužští jejich kráčeli u vozů, kolem nich pak několik městských biřiců s oštěpy na rameni pro jejich ochranu.

Byliť všichni, kteří se stěhovali, Němci. Přijímat pod obojí, kalicha ctít nechtěli, a protože by neobstáli, věděli. Ještě více se báli rozjitřeného lidu, který všechny Němce obviňoval ze zrady, že jsou s uherským králem dorozumění, že jsou špehéři a proradové. [...] Ondřej, jenž věřil, co slyšel, že všichni jsou proradové, jenž je měl v nelásce jako všechna Praha, hleděl lhostejně na vystěhovalce, na plačící ženy, na zachmuřené měšťany Němce, z nichž skoro každý opustil svůj dům, mnohý i několik, zanechal řemesla, obchodu, zásoby v domech a odcházel skoro jako žebrák.“ (A. Jirásek. *Proti všem*. Praha, 1950. s. 396).

Zobrazení postav, deheroizace, zdůvěrnění

O pojetí tématu ledacos prozradí zpracování postav. Za zmínku stojí již figurky (nezapomenutelný je například cikán z Gárdonyiho jagerských hvězd, prototyp Švejka nebo u Jiráska lehce ironizovaná postava pražského měšťana Tkaničky, který figuruje již v předchozím románu *Mezi proudy*). Jejich zbabělost je líčena se sousedskou shovívavostí. Hunové jsou líčeni jako rodina, která sirotka Zetu přijme za vlastního. Stejně i táborští jakoby si byli skutečně příbuznými (sestry a bratři) a v tomto duchu na sebe i berou sousedské ohledy, není tu vlastně nikdo vyloženě dobrý nebo špatný. Úlohu nepřátel převezmou v Proti všem především domácí Němci a dále pak všichni „cizáci“. Gárdonyi je však programově tolerantní, jeho postavy nejsou tak pevně začleněny do rodinné hierarchie, hlavní hrdina je člověk bez původu. Navíc autor vždy dává šanci i nepříteli (v postavě naturalizovaného Turka v Jagerských hvězdách stejně jako v postavě Řeka u Hunů).

Narozdíl od Jiráska, který píše román tendenční a kolektivní a jehož hrdinové se podřizují povinnostem k rodině, církvi, zemi, Gárdonyiho postavy mají větší svobodu, mnohé nechávají na náhodě a prostor tu má i tajemství. V tom je Gárdonyi poplatnější tradici romantické, o to je ale i čtivější.

Přesto i v líčení postav je řada důležitých shodných tendencí. Především je to deheroizace Attily, rovnocenná s Jiráskovou deheroizací Jana Žižky. U obou je zdůrazněna jejich přirozená autorita, spojená s moudrostí, smyslem pro spravedlnost, neokázalostí. Oba jsou představiteli patriarchálního moudrého vládce, zároveň je ale položen důraz i na jejich dobré lidské vlastnosti.

U hlavních hrdinů poznáváme dobře jejich zázemí, které v mnohém motivuje k činům. Ondřej z Hvozdna se dostává na Tábor hlavně kvůli sestřenici – aby měl strýc dceru na očích. Jednání a názory jsou vedeny převážně tím, jak se chová a smýšlí většina, ústředních bojů o Prahu se pro nemoc ani neúčastní. Více než hrdinou je čtenářovým průvodcem po husitském světě. Podobně deheroizován je i Gárdonyiho Zeta, který čtenáře provází svým životem od dětství až do mužného věku. Ten se na bitvu sice těší a statečně v ní bojuje, jeho udatnost mu ale nepřinese kýženou odměnu, naopak je po bitvě považován ne za raněného, ale za nakaženého morem. I později mu ženy dají najevo, že jeho hodnota je v jeho výřečnosti, ne v chrabrosti. Pozorovatel, průvodce, kronikář, tlumočník – hrdinou husitského i hunskeho románu není bojovník, ale intelektuál.

U Jiráska jsou hrdinové navíc zdvojeni, což je nejvíce patrné na ženských postavách. Ty nejsou jen nositelkami tradičních ctností či neřestí, ve svých osobních konfliktech totiž nesou ústřední téma knihy – jak je možné, že se země stala husitskou. Nenápadná jeptiška Marta-Jana (jež vykazuje četné shodné rysy s Olenkou Szienkiewiczovy Potopy) přijímá spolu s novým náboženstvím i nové jméno. Jana je nositelkou tradičních ženských ctností a představitelkou přijatelného kompromisu. Skutečnou románovou hrdinkou je jeptiščina tragická dvojnice

Zdena. I ona je ve svém mladém životě svým způsobem jeptiškou. Zdena jako intelektuálka, vyznávající volnou lásku, ochotná jít za láskou do plamenů, je ovšem postavou idealizovanou, románovou a mluví spíše ke čtenářkám konce devatenáctého století, než o zemance století patnáctého.

I Gárdonyiho ženské postavy jsou výrazné. Zajímavá je už Eva v Jagerských hvězdách, která více než šlechtičně 16. století odpovídá emancipující se ženě konce století 19. I ona ztělesňuje ideál, pro což svědčí jméno i idealizované obrazy rajskeho dětství, princeznovského dospívání na dvoře královny, kurážný útek před nemilovaným bohatým ženichem k chudému milenci i role starostlivé a vlídné matky a věrné a silné manželky. Jeho Hunka Emőke a miláňanka Džišida představují pro hlavního hrdinu a vypravěče aletnativu, dvě idealizované tváře ženství. Emőke je nedosažitelným předmětem erotické touhy, až její smrt vysvobozuje hrdinu ze zakletí lásky, aby se mohl vrátit do „reálného“ světa rodné Byzance, kam si odvádí Džišidu.

Co je tedy obsahem románů?

U Gárdonyiho vybízejí k zamyšlení již samotné názvy knih. Zůstává na čtenáři, zda za neviditelného člověka dosadí neviditelnou ruku anonymního kronikáře, nedosažitelnou lásku zosobněnou v postavě Emőke či přímo hunského vojévůdce Attilu, jehož tělo archeologové zřejmě nikdy nenaleznou. Gárdonyi básní mýtus o neviditelných spojnicích, které tvoří dějiny a tradici, a používá k tomu historicky doložených fakt, pověstí i osvědčených romantických motivů. Jeho mýtus je přitom maximálně zevšedněn, deheroizován. Nad smrtonosnou Emőke vítězí ušmudlaná Džišida. Gárdonyi více než patosu, ideologiím či jednotlivým stranám přitakává toleranci, dělnosti, prostotě, zrak jeho vypravěče je téměř dětsky naivní a taková je i jeho obhajoba krutého, ale spravedlivého „Božího biče“, bojujícího proti všem. Kouzlo románu spočívá právě v této záměrné či upřímné naivitě.

Jiráskův husitský román, který se téměř bez děje volně vine českou kotlinou působí jako sled obrazů němému filmu. A tu se čtenáři nemohou nevybavit dobové módní divadelní živé obrazy, či ještě více monumentální plátna sledující oslavu dávné minulosti. Slavnostnost a efektnost je podtržena detailními popisy oděvů, zbraní, budov a jejich zařízení, příznačné také je, že tu naprosto chybí humor. Ondřejovo potulování po Praze je oživenou četbou jakéhosi speciálního historizujícího bedekru. Kulisou k rozehrání příběhu ideového a národnostního boje je úhledný skanzen. Jde o román z vojenského prostředí, a přesto je jeho silným tónem biedermeierovská idyla (přestože román končí zkázou hlavní hrdinky, vykoupenou jen nejistým příslibem šťastnější budoucnosti druhé, umírněné dvojice). Obsahem je krajina, její barvy, nálady, města, domy a lidé dávno zmizelí, neviditelní. Místo „posílení srdcí“ tedy Jirásek spíš nastavuje zrcadlo různým figurám a figurkám, nabízí ilustraci jako pobídku k sebereflexi.

Něco o autorech

Géza Gárdonyi se narodil na venkově, kvůli těžké finanční situaci rodiny po smrti otce se zapsal na učitelský seminář a po studiích dlouhou dobu živil sebe a svou rodinu jako venkovský učitel, vzdělání si doplňoval vlastní četbou. Neoblíbené učitelské povolání se mu časem podařilo vyměnit za novinářský chlebiček, pronikl do budapeštských umělecko-intelektuálních kruhů, kde byl ale považován za venkovana, a od poloviny devadesátých let se živil jako spisovatel na volné noze. Jeho vztah k náboženství a církvi byl poznamenán osobně vyznávaným theosofismem. Prostý původ, zkušenost života na malém městě i v metropoli, venkovanství i města, vykazuje s Jiráskem, který také zažil nucené vystěhování rodičů z rodné chalupy, shodné rysy. Jirásek měl přesto životní podmínky idyličtější, dosáhl univerzitního vzdělání a s pražskou uměleckou bohémou se znal a stýkal již od dob studia na filozofické fakultě, živil se jako středoškolský profesor a měl pevné rodinné zázemí. To vše je významné proto, že oba autoři v mnohých svých dílech zobrazují „vlastní“ minulost, minulost vlastního národa, pod níž rozumějí především příslušníky vlastního stavu, ne náhodou vykládají literární historici jejich pojetí národa, pozornost, jakou věnují drobným příslušníkům středních vrstev, jako lidové či demokratické.¹⁵

Na sklonku života se oba autoři dočkali veřejných poct, jejich dílo se stalo předmětem jistého zkultovnění a pro totéž bylo zároveň napadáno kritikou.

Závěr

Alois Jirásek i Géza Gárdonyi zpracovávají dobu příznačnou pro specifický vývoj národa a zároveň vyjadřují autorský postoj k aktuálním otázkám doby svého vzniku, ať estetickým (vyrovnávání se s modernou, secesí a naturalismem, snaha o moderní historický román), politickým (oba romány byly psány pro národ žijící v podmínkách neexistence vlastního národního státu) tak společenským (nové pojetí víry a zbožnosti, měnící se ženská role). Pokusili jsme se ukázat, že Gárdonyiho Neviditelný člověk i Jiráskovo Proti všem se v mnohém vyrovnávají s předchozí tradicí a zároveň ji znovu budují. Oba vidí své téma ve své široké problematice, své hrdiny deheroizují a jejich romány jsou spíše zamyšlením nad dobou a úlohou jednotlivce v ní. Jirásek se pokouší o kolektivní román, Gárdonyi naopak postavy psychologizuje. To, že tématicky aktuálně působí i dnes, bych považovala za důkaz ještě stále nekončícího národního obrození.

¹⁵ Jirásek zobrazuje nejraději a nejlépe příslušníky měšťanských vrstev malého města, Gárdonyi zase většinou hrdiny prostého původu, kteří se vypracují do šlechtického stavu. Sziklay L. C. d. s. 532.

ICH BIN EIN DEUTSCHER KNABE, MAGYAR VAGYOK
И ВАЗОВОТО АЗ СЪМ БЪЛГАРЧЕ

Пламен Панайотов

(Шумен)

Петьофи има едно стихотворение, което се нарича *Унгарец съм* (*Magyar vagyok*). Състои се от пет осемстишни строфи. Всеки първи стих започва с декларацията «Унгарец съм», подчертана посредством цезура. По своята реторика и образност стихотворението много напомня Вазовата патриотична лирика. В *Аз съм българче* имаме четирикратно повторение на заглавните думи, винаги усилено, както при Петьофи, от цезура. Повторението, задължителен похват в реторичните творби, е налице и в *Отечество любезно, как хубаво си ти!*. Тук във всяка строфа всеки последен стих повтаря първия, който е или възклицание, или реторичен въпрос.

Стихотворението на Петьофи започва със суперлатив:

*Magyar vagyok. Legszebb ország hazám
Az őt világrész nagy területén.
(Унгарец съм. Най-красивата страна
на петте континента е моята родина.)*

У Вазов четем:

*Аз съм българче. Обичам
нашите планини зелени,
българин да се наричам –
първа радост е за мене.*

Приликата е очевидна: декларация, цезура, анжамбман. Дори броят на ударените срички е еднакъв. При Петьофи те са 5, при Вазов – 2 + 3.

Двамата поети следват една и съща реторическа стратегия. Красотите на родината са неизброими, миналото – велико, отечеството трябва да се обича дори и в мигове на падение. Ето няколко текстуални съпоставки:

*Egy kis világ maga. Nincs annyi szám,
Ahány a szépség gazdag kebelén.
(Един малък свят, който е мой. Неизчислими са
красотите и богатствата, които крие той.)*

У Вазов:

*Що нямаш ти, що липсва под синий ти покров?
(Отечество любезно...)*

В Унгарец съм Петьофи гордо казва:

*Európa színpadán mi is játszottunk,
S miénk nem volt a legkisebb szerep.
(На европейската сцена играли сме ний
не най-малката роля.)*

В Де е България? Вазов пише за дедите ни:

*До чукарите Карпатски
е стигала тяхната власт.
И стениите Цариградски
треперали са тогаз.*

Стихотворението на Петьофи завършва с думите:

*Mert szeretem, hõn szeretem, imádom
Gyalázatában is nemzetemet!
(Обичам те, горецо те обичам
и в позора ти те боготворя, народе мой!)*

У Вазов:

*Обичах те, когато бе робиня
и влачеше позорния хомот,
обичам те и днес... и т. н.
(България от сб. «Под нашето небе»)*

Не знаей, защо някои хора считат всичко това за «старомодно». Имам предвид България, защото унгарците смятат за невъзпитано да се каже нещо такова за някой от големите им поети.

Към нашата битийна конституция принадлежи ситуираността в света, пребиваването при определени обстоятелства, изразяващо се в «загриженост за нещо». Да пишеш за своята самота и за националната революция, това са два различни начина да бъдеш «загрижен». Еднакво ценни.

Патриотичната лирика създава митовите на националното съзнание, а нашето битие се корени колкото в реалността, толкова и в мита. Всъщност между тях няма рязка граница. Митовите имат това свойство, че правят «миналото да не бъде по-рано от настоящето».¹ Кървавото писмо от април 1876 и речта на Кошут Към народа на Сегед² или пък стихотворението Де е България?, в което се чертае една митична география, имат надвременен смисъл. Защо тогава да говорим за остарял национализъм?

¹ М. Heidegger. *Sein und Zeit*. Paragraf 68.

² Kossuth Lajos beszéde Szeged népéhez. Произнесена е на 4 октомври 1848 г. В нея се говори за ритуална практика, с която очевидно и нашето Кърваво писмо има връзка: «Някога, когато над родината надвиснала беда, славните ни деди са обхождали страната с кървава сабя и само шом я зърнали, унгарските витязи политали като орли на бойното поле» (прев. Д. Тошмакова). Цит. по: Й. Найденова. *Панорама на унгарската литература*. С., 1995. С. 266.

Историята се пише с кръвта на героите, но също и с пламенните песни на поетите. Клетвата на Петьофи:

*A magyarok istenére
Esküszünk,
Esküszünk, hogy rabok tovább
Nem leszünk!
(Пред своя бог унгарски
се кълнем,
кълнем се: няма роби
да умрем!)*

(Национална песен)

и описанието на гордия поход на Ботевата чета във Вазовото стихотворение «Радецки» са жестове, чрез които историята живее в модуса на едно постоянно сега. Или да вземем друг пример. Яворов казва като клетва пред родината (подобно на Петьофи):

*С кръвта си кръст ще начертая
от Дунав до Егея бял
и от Албанската пустиня
до Черноморските води!
И този кръст на дух свободен
всегдашния ще бъде път;
за гения ти все по него
разкошни лаври ще растат...*

(Нощ)

Това, което има предвид поетът, когато пише тези редове, не може да остарее. Със стиховете на поетите «някагашното» продължава да живее, отминало, то «не ни изоставя».³

Преди няколко месеца прочетох в информация за Христо Явашев: «geboren in Gabrovo, Ungarn». Така беше написано в една немска страница на Интернет. Подобно недоразумение се случва и на Вазов, когато отива в Неапол. Той казва, че е от Филипополи (Пловдив), а служителят в хотела го записва: «от Филадельфия».⁴ Когато моите унгарски колеги видяха думите «Gabrovo, Ungarn», те само се усмихнаха, без да коментират. И правилно. Не си струва да се тревожим заради подобни грешки. По страшно е, ако ние самите забравим откъде сме.

Няма да ме учуди, ако някога и това се случи. Щом с лека ръка обявяваме текстове, посредством които се идентифицираме като българи, за «старомодни», един ден може и да се чудим «от где сме и що сме» (Филадельфия).

³ Mégsem hagy el. Метафората е от стихотворението на Петьофи *Mögöttem a múlt...* (1846).

⁴ Тази случка Вазов разказва в стихотворението *Филадельфия*.

В Унгария подобно подценяване на един национален поет, каквото имаше у нас около 150 годишнината на Вазов,⁵ е невъзможно. На сензационните писания тук гледат с насмешка.⁶ И не е проява на добър вкус да се каже, че Петьофи е остарял. Най-много да се напише, че съществуват «двама Петьофи» – единият, «авторът на стиховете за националната революция», и другият, «песимистът, копнеещ за смъртта», «отчаяният поет, борещ се срещу илюзиите на екзистенцията».⁷

Всъщност и ние имаме двама Вазов. За единия вече говорих. Другият е Вазов от *Чичовци*. Нужни са ни и двамата. Както този Вазов, който посредством речта на Господин Фратю осмива «високопарния стил на онази епоха», така и другият – този, който изразява своето горещо чувство към отечеството. Прави го патетично, тавтологично? Да, защото любовта, както религията, не е обяснение, тя е решение. Който обича, има правото да каже: «Защото те обичам! – *Mert szeretem!*» Старомодно ли е да говориш така? Не, разбира се.

Далеч съм от мисълта да идеализирам отношението на унгарците към историята на тяхната литература и към миналото им. И тук както в другите страни от Централна и Источна Европа, се наблюдава процес на преоценка на историческото наследство. В руслото на една необходима за всяка нация трезвост думите на Петер Естерхази, че първостепенен дълг на всеки патриот е да бъде критичен («да хули страната си», както казва хиперболично писателят), ми изглеждат ясни и не нуждаещи се от коментар.⁸

Приемам също, че «голямото раздразнение на малките нации»,⁹ предизвикано от нарушаването на някои техни табути, е нещо ненормално.

Това, което смятам за погрешно при интерпретацията на Вазовата патриотична лирика, е обективисткият начин, по който се мисли миналото. През петдесетте години Вазов е упрекуван в «буржоазен национализъм», днес национализмът му се определя като «остарял». Повтаряме една и съща грешка. Мислим за литературата и съдбата на нацията от гледната точка на финалните цели на историята. Преди разсъждавахме в руслото на комунистическия есхатологизъм, сега правим това в хоризонта на друг есхатологизъм, този на Хегел и Фукуяма.

⁵ Амелия Личева в сто и петдесетте си думи за Вазов твърди, че поетът бил от авторите, «неадекватни към днешните световни нагласи». Сегашното ни мислене не можело «да надскочи Вазовия национализъм» (в: «Култура». 2000. № 36). Според Силвия Чолева пък с Вазов сме се връщали «чак в Сопот» (пак там. № 22). Че къде да отидем? В Северна Каролина ли?

⁶ Péntek I. *Petőfi-«lélekidézés» Chicagoból* // «Árgus». 1999. júl.–aug.

⁷ Cséka Gy. *Esszé Petőfi Sándorról* // «Margó». 1998. nyár.

⁸ Из интервюто на Арпад Вицко с Естерхази. (*За играта е нужна свобода* // «Хемус». 2001. № 2.)

⁹ Esterházy P. *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Bp., 1990. 167. l.

Думите на Вазов от неговото стихотворение *Интернационалисти* «нам трябва да кажем какво сме прочели в чуждите книжки», изречени по повод отвлечеността на комунистическите идеи, са един упрек и към днешното време. До вчера приемахме визиите на Маркс, днес усърдно четем Фукуяма. А те и двамата говорят за едно и също – за едно утре, когато «не ще има повече жалеене, ни плач, ни болка». Забравяме обаче, че развързката на историческия процес може да бъде мислена единствено като откровение, което не идва никога.

Есхатос, победа над времето има само в екзистенциален план. В историята е друго. Там нищо не свършва, всичко започва отначало. От една и съща точка – борбата за признание (*Anerkennen*). Свободата се завоюва, тя не се дава даром. Единствено индивидът, който рискува живота си – казва Хегел – може да бъде признат за личност. Същото се отнася и за народите. Те стават свободни, само когато поемат риска на борбата.

Отказът на поробените народи от Турската империя да бъдат третираны като едно безлично множество (иноверни поданици на султана) е манифестация на един избор. В рамките на империята поробените народи са просто рая. Националната революция ги прави свободни – т. е. българи, сърби, гърци.

Унгарският поет Йеньо Комяти казва в едно стихотворение:

*Magyar vagyok, mivel szabad,
Szabad, tehát magyar.
(Унгарец съм, понеже съм свободен,
Свободен, следователно унгарец.)*

Във финала на същата творба поетът дава огледалния вариант на цитираните стихове:

*Magyar vagyok, tehát szabad,
Szabad, mivel magyar!
(Унгарец съм, следователно съм свободен,
свободен, понеже съм унгарец!)*

Ясно е, че «свободен» не е просто предикат на «унгарец». Кафка отбелязва на едно място: *Sein* означава налично битие и *Ihmgehören* (принадлежаму, на Господ).¹⁰ В ентимемата на Комяти «свободен съм, следователно съм унгарец» *vagyok* има значението на *Ihmgehören*, но в по-сложна връзка. Комяти мисли свободата и унгарското като атрибути на една «абсолютна субстанция». Можем да я наречем «човек», «християнин», «личност».

В поезията на Вазов българското и свободата се схващат в същия универсален план. Особено в *Епопея на забравените*. В този цикъл, в който е постигнато едно удивително единство между поетически образ и историческа

¹⁰ *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*. S. 46.

памет, са съположени бесилото на Левски и кръстът на Голгота, Шипка и Термопилите, Перушица и Сарагоса. Смисълът на аналозиите е ясен. Вазов не просто пресъздава върховите моменти от историята на национално-освободителната борба, той ги превръща в «звена от един универсален исторически свят».¹¹ Защо тогава национализмът на поета да е остарял?

Днешният политически проект, слава богу, не предвижда създаването на една универсална, хомогенна държава, нито пък иска да се откажем от миналото си. Неадекватен на днешната реалност е не Вазовият национализъм, а критикът, който смята, че с Вазов се връщаме «чак в Сопот», т. е. в някаква архаика, която няма нищо общо със съвременността.

В самоинтерпретацията на настоящето миналото е също толкова важен и изходен момент, колкото другите две отправни точки. Мисленето е *Erinnerung* и *Entwurf*, памет и проект. Трите момента съществуват едновременно, но така, че «всеки път всичко започва отначало». В смисъл, че ние винаги сме пред усилието, от което трябва да се роди свободата. И естествено този «напън» никога не е «последен».

Между двете фази на «започването отначало» (повторението) има един зев, промеждутък, в който тайната на свободата губи силата си. Изглежда сега сме точно в момента на зева, защото само в «убогото време», когато политиката измества всичко останало и няма свети имена, можеш да кажеш, че «политическата коректност е *contra* Вазов» и че пред една идентичност, «която се опива единствено от себе си» (*Аз съм българче*), предпочиташ «разсейването и отвореността», т. е. някаква «минимализирана идентичност».¹²

Действително, нашето «аз» е нещо неуловимо. То се съпротивлява на каквато и да било предикация. Но все пак колкото и подвижна да е екзистенцията, в нас има нещо, което ни позволява да кажем: «Аз съм българин», «грък», «турчин», «унгарец» и т. н. Не разбирам защо заради някаква зле изтълкувана политическа коректност, ще правим толкова радикални изводи за Вазов от едно безобидно стихотворение.

Вижте какво казва унгарският поет:

*Magyar vagyok, tehát igaz,
Igaz, mivel magyar.
(Унгарец съм, следователно истинен,
истинен, понеже съм унгарец.)*

Йеньо Комяти: *Унгарец съм*

«Истинен» естествено не в смисъл на голо $A=A$, а като свобода, чийто смисъл е да бъде постоянното повторение на един избор. Избор, който се от-

¹¹ М. Цанева. *Вазовата «Епопея на забравените»* // Преоценки. 1991. Т. 2. С. 29.

¹² А. Личева. *Политическата коректност contra Вазов* // «Култура». 2000. № 36.

стоява в борба. За нея се иска твърдост. «Дори да няма никаква надежда, никакво обръщане на погледа назад».¹³ Както Йов разбира повторението. За «разсейване» и дума не може да става.

В този свят, в който всичко е воля и действие, все още не е дошло времето, когато «сърната ще лежи до лъва». Заклинанията на политиците и философите са едно, реалността – друго. В теориите всичко е гладко. Тук се говори за «разсейване» и «отвореност», хубави неща, стига да не забравяме, че животът не търпи аморфност.

Той е преди всичко качество, определеност.

Да отстояваш своята идентичност и да я подчертаваш, не значи да си нетолерантен. Ендре Ади пише:

*Ember az embertelenségben,
Magyar az úzött magyarságban,
Újból-élő és makacs halott.
(Човек в безчовечността,
унгарец в преследваната унгарщина,
постоянно възкръсващ и упорито мъртъв.)
(Човек в безчовечността)*

«Възкръсващ», защото си избрал да бъдеш свободен; «мъртъв», понеже в теб няма омраза. Такава е диалектиката на «унгарец» и «човек».

Не виждам защо Амелия Личева се плаши толкова много от «Вазовата представа за другостта». Може някои стихотворения на поета да са написани под влияние на настроенията на деня, но той във всеки случай дава ясно да се разбере, че за него един народ (сръбският, например) и правителството му не са едно и също.

В понятията «отвореност», «политическа коректност» няма нищо лошо, стига те да не се превърнат в свещени Урим и Тумим. Стане ли това, ще чуем за «турското присъствие» и други нелепости от рода на тази, че Левски бил «терорист»,¹⁴ т. е. не си е стоял мирен. Какво да прави? Да чака турският султан да му даде белгийската конституция?

В *Новото гробище на Сливница* Вазов казва за героите от Сръбско-българската война:

*И твойто име кат мъляха,
умираха без страх.*

В *Отечество* любезно, как хубаво си ти! пише за децата ни:

*И твойто име свято не рядко ги срами.
Ах, ний живейме в тебе, кат същи чужденци.*

¹³ М. Vajda. *Ilisszozs-parti beszélgetések*. Pécs, 2001. С. 23.

¹⁴ «Може да се намерят аргументи за това» казва Раймон Демпе // «Култура». 2002. № 1.

Ето това е моментът на зева: вялото и равнодушно време. Къса е не историята на българската литература, както пише А. Личева (*Политическата коректност contra Вазов*), къса е нашата памет. А без нея няма любов към родното:

О, да, Паисие, речта ти беше права –
[...]
народът наш по труд, по чест, по меч велик –
по липса на любов към своето как е малък.

Вазов има право да говори така, защото това, което казва, го казва с болка.. Той иска един малък народ да се гордее със своя език, тъй като нацията не е само географската ситуираност (мнението на Личева). Подобни мотиви има и при Янош Аран (в *Космополитична поезия*, например). Трябва ли тогава и в този случай да говорим за «травма».

Тълкуването на културата на една нация като поредица от липси и възпроизвеждане на травми е твърде едностранчиво описание на историята. Ако тръгнем по този път, стигаме до тезата на Ал. Кьосев за двете култури – «нормалните», в които да се каже, че немците са «джуджета» (*Heine Deutschland. Ein Fragment*) или пък колко много работи им липсват (*Nietzsche Was den Deutschen abgeht*), ще е «в реда на нещата» и «само-колонизиращите се»,¹⁵ в които последиците от упреците ще са ужасни.

Името «нормални» и примерът измислих аз. У Кьосев това го няма. Просто се опитвам да продължа мислите му. Ако той ми разреши, ще направя още една стъпка. При него понятието «само-колонизиращи се култури» само номинално е в Plural. То визира множество, състоящо се, поне засега, от един член. Коя друга култура ще поставим в това пространство? Разбирам, жест на деликатност. Никой няма да поиска да бъде в това «приятно» съдружие с нас.

Мисля, че гордостта от миналото («и ний сме дали нещо на света») и съзнанието за упадък на културата в даден момент (заедно с произтичащата оттук реторика) е нещо, което е характерно не само за България през Възраждането. Няма народ, който да не смята, че неговата земя е най-красивата, а историята му – най-славната. Същевременно интелектуалецът не може да не кори своите съвременници за «забравата» (герои, светци, истински поети има само в миналото) и за «липсите» (всеки «недостиг» е такъв само в телеологически план, а ние мислим точно така). Настоящото винаги е моментът на ентропията. Така е устроен света.

Гордостта и упреците винаги вървят заедно И тъй като правя паралел с унгарската литература, ще дам пример със стихотворението на Петьофи Ун-

¹⁵ А. Кьосев. *Бележки за само-колонизиращите се култури* // Cultural Aspekts of the Modernisation Process. Oslo, 1995.

гарският народ (*A magyar nemzet*). В началото на творбата поетът казва: може да сте пребродили всички земи, но такава като Унгария няма; за нея не можеш да кажеш какво заслужава – съчувствие или презрение. И ето как отговаря на въпроса, който си е поставил сам. Тръгва първо от прелестите на родината:

*Ha a föld isten kalapja,
Hazánk a bokréta rajta!
(Ако светът е шапката на бога,
нашата родина е перото върху нея!)*

Унгария е красива, пълна с очарование, но в нея се живее трудно. Хората гладуват, талантите свършват в калта... Каква ти гордост! «Само това не ми споменавайте!» По-нататък идват укорите: предишната гордост сега е станала срам, край Тиса има само «ленност» и «страх». Стихотворението завършва така:

*Mikor ébredsz önérzetre?
(Кога ще се пробуди достойнството ти?)*

Сиреч, «кога ще намериш себе си?», ако не превеждаме буквално, а смислово, защото точно тази е посоката на внушението.

У Вазов нещата изглеждат по подобен начин. И тук укорите вървят заедно с гордостта. Това не е единственият, но може би най-достойният начин да изразиш своята съпричастност към ставащото в родината ти.

За уважението на унгарците към тяхната история и литература няма да говоря повече. Ще спомена само един дребен факт. Стихотворението на Йеньо Комяти, което цитирах вече два пъти, е озаглавено *Унгарец съм*. То е написано през 1891 г. и възпроизвежда много точно структурата на *Magyar vagyok* от Петьофи. Всяка строфа се състои от осем стиха. Всеки първи стих започва с декларацията «Унгарец съм». Отново имаме цезура и анжамбман (във всеки начален стих). Броят на ударените срички обаче не е 5, а 4 и строфите са 6, а не 8. Но емоционалната тоналност и поетическата образност са много сходни. Явно стихотворението е писано по модела на *Унгарец съм* на Петьофи и носи в себе си паметта за тази творба.

Как стоят нещата с Вазов, знаем. През 90-те години на XIX век, Пенчо Славейков го отрича, но пък казва, че той (Вазов) е «избавил поезията ни от едностранчивия път на патриотичните тенденции».¹⁶ Славейков създава *Химни за смъртта на сръхчовека* и *Епиталамии*, но пише също *Кървава песен*, *Бачо Киро* и *На Шипка*, свързани смислово с Вазовата тематика. И макар културното двуезичие да се запазва известно време, с литературата на модернизма Вазов отива в хистоматиите. Логиката на литературно-историческия

¹⁶ И. Вазов. Съб. съч. Т. 6, С., 1976. С. 213.

процес е неумолима. «Младите» трябва да се еманципират. И това става. В яростен спор.

Да видим как днешните писатели при поредната смяна на културните езици гледат на «вечния извор, който никога не пресъхва».¹⁷ В *Молитва към Алис Купър* Бойко Пенчев възкликва:

*О, Alice...
Три деня младите дружини
как прохода бранят!
Пред всеки поглед нови,
все нови красоти –
майките на Юнг
и майките на Гьоте,
циците на Лоте,
[...]
лица, байряци.*

Ясно какъв е погледът. Пародиен. Цитатът от *Опълченците на Шипка* и идецията след тях леко променен стих от *Отечество* любезно, как хубаво си ти! са поставени до пародирани цитати от други автори – Далчев, Траянов, Луис Карол. Стиховете на Вазов са нещо като клекалото на Дюшамп – ready-made. По същия начин е вмъкнато пророчеството «Туркия ќе падне» в *Издеяния на апостолите*. Йордан Ефтимов пък имитира стила на Вазовия пътепис. Отново в *Българска христоматия* (1995), пародийно подобие на издадената от Вазов и К. Величков.

И щом ще се върви по този път, няма начин да не се стигне до *Аз съм българче*. В *Стихове на откачалката* на Едвин Сугарев (2000) четем за един първокласник, който се мъчи да напише нещо на черната дъска, обаче не успява. Тебеширът се троши, буквите се кривят. Най-накрая на дъската все пак грейва:

*тебеширеното слово
дето аз съм българче обичам и т.н.
но не обичаше нищо българчето
нищо и никого честно българско слово
обичаше само да се страхува по-малко
обичаше да се скрие малко повече
и най-много от всичко обичаше мрака под клепките
черен като дуло на черешово топче
мракът след съзнанието ала преди съня
топлото уютно гнездо на забравата
до което никога не довеждат тебеширените следи*

Тук стихът на Вазов не е ready-made, а повод да се мисли за «следите, които остават». Стихотворението се плъзга невинно между това, което от-

¹⁷ Св. Игов. *Кратка история на българската литература*. С., 1996. С. 305.

хвърля (натиска), и това, което фиксира като ставащо. То не приема насилието, но сочи и опасността (безпапетството). Желанието за забравя поетът интерпретира също много фино – като присъщо на екзистенцията влечение към нищото и като реакция срещу моделирането на съзнанието.

В *Метафизики* на Николай Бойков (2000) имаме връщане към познат похват – Вазов отново е използван като ready-made. Желанието на лирически субект е да отиде «отвъд плача си», «отвъд „Кой си ти?“», отвъд

*Аз съм българче обичам
Аз искам да се помня все така.*

Друг тип отношение към Вазов е демонстриран в стихотворението *Един змей в Цариград* на Ани Илков. То започва със следното мото:

*Работилницата на ума
«... веселий на работата шум.»
(Иван Вазов)*

В същинската част ставащото на улицата се представя като ставащо в главата ни посредством «потока на съзнанието». Намекът за христоматийността на Вазов е направен по един ненаатрапчив начин.

Значимото изкуство освен всичко друго е мярка, съзнание за това къде трябва да спреш и какво можеш да изразиш така, че словото да не се превърне в просто обозначение на нещата. В театъра не е нужно да казваш всичко с думи, щом можеш да го изразиш с жест. В поезията е същото. Искаш ли да изразиш нещо по-дълбоко, използвай намека. Защото той е същностното пространство на словото.

Как стоят нещата в критиката? Станалото около 150-годишнината на Вазов може да бъде охарактеризирано само с две думи, които си позволявам да заема от Н. Георгиев: «гръмкословие» и «празнословие». Само малцина като автора на *Краеовековно зачеркване* се запитаха как да говорим за Вазов «човешки, уравновесено, аналитично и там, където трябва, критично».¹⁸ Професорът е прав. Чухме «гръмкословие», но също и мисли от друг характер. «Гръмкословията» оставям настрана, другото – шумът около национализма на Вазов – не може да бъде подминато, макар че едва ли трябва да се взема много сериозно.

Мисля, че всички приказки за «политическата коректност contra Вазов», за идентичността, която се опивала от себе си и не виждала другостта, са просто една игра. Как иначе ще обясним фрапиращото противоречие между 150-те думи на А. Личева в «Култура» и статията ѝ в «Български език и литература».¹⁹ В първата публикация се твърдят неща, от които може да ти

¹⁸ Н. Георгиев. *Краеовековно зачеркване* // «Култура». 2000. № 16.

¹⁹ А. Личева. *Иван Вазов: маршрути на другостта* // «Български език и литература». 2000. № 6.

настръхнат косите, а във втората се казва, че «не едностранчивостта на националистическите залитания, а толерантността» е това, което «истински белязва Вазовите текстове».

Значи вече различаваме «национализъм» (защо той да не е толерантен?) от крайни националистични действия. Нещо повече, вече знаем, че думата национализъм «има няколко употреби»: «национализмът като цялостен процес на оформяне и поддържане на нацията, като основа на съзнанието за принадлежност към нея, като маркер на езика и символиката на нацията, като тъждествен с идеологията, която включва определена културна доктрина, и като философия на едно социално и политическо движение за реализиране целите на нацията».

Цитатът ми спестява необходимостта да обяснявам защо толкова упорито употребявах думата «национализъм», а не търсех друго понятие. Национализмът е исторически факт, продукт на XIX век. Когато говорим за сепаратизъм, агресивна национална политика, войнстващи религиозни движения, ние отново си служим със същия термин. И това дава възможност ловко да се подменят нещата. Стига се дори дотам, че се срамуваме от думата и я избягваме, когато говорим за нашата история. Оттук до глупостта, че Левски е терорист, има само една крачка.

В стремежа си да тласнат литературознанието в нова посока «руските формалисти» развиха идеята, че главната цел на тази наука е не да реконструира литературното минало, а да се забавлява с разрушаването му. В дните около 150-годишнината на Вазов някои хора (главно А. Личева и А. Хранова) това и правеха, забавляваха се. Написваш *Политическата коректност contra Вазов*, извършвайки подмяната, за която говорих по-горе, и показваш какво ще стане с един текст, ако мислим за него не с термините на XIX век, а с тези на XX. Който се хване на примката, пише възмутени писма до редакцията, от което става още по-забавно.

Или пък вземаш текста на «Българският език», на мястото на думата «език» поставяш първо «народ», после «поет» и се получават две нови стихотворения.²⁰ Тезата ти е, че тук езикът е «заскобен от речта», т. е. през XIX век понятията народ и език се подменят. Същата идея прокарваш в *Обектът и неговите езици* (2000) и се оказва, че ти си превъзмогнал «хайдегерианската носталгия (романтична по своя характер)».²¹

И всичките тези усилия са положени само заради едно – да покажеш, че езикът не е атрибут на нацията. Ако някой се възмути, рискува да се окаже «не в крак с новото». А ако мисли, че тази игра не е коректна, тогава е «на-

²⁰ А. Хранова. *Две думи за Вазов* // «Култура». 2000. № 14.

²¹ Б. Дакова. *Обектът и неговите езици* (рец.) // «Литературен вестник». 2001. № 28.

ционалист», в най-добрия случай «в плен на романтическата носталгия». Е, добре. Аз ще взема една немска народна песен. Казва се *Аз съм германче*:

*Ich bin ein deutscher Knabe
Und hab' die Heimat lieb,
Wo Gott in allen Gauen
Den Gnadenbrief uns schrieb;
Der Täler und der Auen Pracht,
Die zieht mich an mit Zaubermacht.
Ich bin ein deutscher Knabe
Und hab' die Heimat lieb.
Hal li, hal li, hal li, hal li o, hal li o!
(Аз съм германче
и родината обичам,
с блага обилни
Господ нея е дарил;
нашите равнини и долини
с своята красота ме омагьосват.
Аз съм германче
и родината обичам.
Хал ли, хал ли, хал ли, хал ли о, хал ли о!)*

Можем ли тук да заменим *Heimat* (родина) с *Sprache* (език) и *Volk* (народ). Не, защото първите две думи са от женски род, а третата от среден род. А ако можеше, какво щях да докажа. Нищо.

По-нататък се говори колко добри и сърдечни са германците, че германчето обича веселието и шегите, защото не върви да си тъжен в толкова хубава и весела страна и т. н. Впрочем ето и втората строфа:

*Ich bin ein deutscher Knabe
Und liebe Lust und Scherz;
Ins heit're Land der Deutschen
Paßt nicht ein finst'res Herz,
Paßt nicht zum deutschen Jubelsang
Und nicht zum Herdenglockenklang.
Ich bin ein deutscher Knabe
Und liebe Lust und Scherz;
Hal li, hal li, hal li, hal li o, hal li o!
(Текстът е по: *Das große Hausbuch der Volkslieder*)*

Защо да не кажа, че и за германчето «светът се свежда до националната определеност».²²

И още нещо. Споменатите забавления може да са очарователни (like a lady's postscript, както казваше един известен писател), но литературознанието има и друга задача. Да бъде мост между художествените ценности и пуб-

²² А. Хранова. Тривиалното в уникална позиция: «Аз съм българче» като повод за прочит на Вазовата лирика // «Литературна мисъл». 1991. № 3.

ликата, колкото и старомодно да звучи това. Иначе какво се получава. Родителите се вълнуват, министърът има главоболие от проблема, който му се създава. Разбира се, аз не одобрявам и поведението на другата страна – публиката, която понякога излишно се вълнува. Какво ще се учи от Вазов в училище е въпрос, който трябва да се реши в диалог,²³ но от аудитория, на която това ѝ е работата (методисти, учители), а не от баби, дядовци, майки и т. н.

За да бъде справедлив, ще кажа, че и в Унгария умората от повтаряне-то на едни и същи клишета се излива понякога в желанието да се позабавляваш за сметка на миналото. Габор Сигети, например, взема като повод за подобна игра легендата за началото на Унгарската революция. В един текст той разказва как трябвало да напише празнична статия, но в нея не бивало да споменава «колко хубаво е рецитирал Петьофи „Национална песен” на стълбите пред Националния музей», защото това си го е измислил Имре Вахот, който много добре е знаел, «че не Петьофи, а Габор Егреш е рецитирал побед на 15 март 1848 година „Национална песен”, застанал на стълбите пред Националния музей», но въпреки всичко е твърдял, че именно Петьофи е този, който е рецитирал и т. н. Но се получава така, че авторът на празничната статия все пак написва колко прекрасно е изглеждал Петьофи... Къде? Естествено на стълбите пред Националния музей: «Всички бяха там, чакаха новините, новия, по-хубав свят; не можете да си представите колко прекрасно изглеждаше Шандор Петьофи, застанал на стълбите пред Националния музей, вдигаше ръка към небето и викаше: „Сега или никога! Кълнем се! Кълнем се!”, а ние заедно с него... Ние, които бяхме там, знаем: Шандор Петьофи прекрасно рецитираше» и т. н. и т. н.²⁴

Едно е обаче да приемеш шеговито легендата за някакво събитие, друго е да интерпретираш едно невинно стихотворение в термини, които изобщо не могат да бъдат отнесени към времето, когато то е написано. За каква «минимализирана идентичност» може да става дума при един възрожденец. Това го няма даже у Пенчо Славейков. Дори у Яворов, чиито настроения може и да са съзвучни с тогавашния индивидуализъм, но все пак той си е казал кой е и къде е родината му: «от Дунав до Егея бял».

Европейският възглед за човека, развит още от гръцката философия, ни кара да допуснем, подобно на Хусерл, наличието на един общностен дух (Gemeingeist), благодарение на който моето мислене и неговата определена историческа ситуация стават иманентни на друго мислене и друга ситуация.

²³ В. Атанасов. *Иван Вазов в учебниците по литература* // «Български език и литература». 2000. № 6. Статията завършва с въпрос, една подкана за диалог. (Текстът вероятно е четен пред методически форум.)

²⁴ Szigethy G. *Petőfi-szobor* // «Kortárs». 1999/3.

Без тази убеденост в субстанциалната идентичност на интерсубективното възприятие е невъзможно да си представим разбирането на чуждите култури. Всяко разбиране обаче е непълно. Елементите, които изграждат една художествена творба, са свързани с елементи, използвани при друг случай, и то така, че образуват една дискурсивна вселена. Поради тази обвързаност ключовите думи в един поетически текст носят ореола на емоционални ценности и ирационални внушения, които си остават недостъпни за чужденеца.

Как тогава езикът да не е един от най-важните определители на нацията. А какво да кажем за ритуалите, табутата, церемониите, чрез които една нация се артикулира като общност. За фолклора, за символите. Или всичко това е нещо външно (кройката на костюма), а нацията е само «географията», т. е. идол? А кръстът и иконата не са ли парче дърво?

Зависи от гледната точка. За Хикс иконата на Св. Георги е точно толкова тривиално нещо, колкото *Химна* на Ст. Михайловски или *Аз съм българче*. За Игрек тези неща са свети. Достоевски казваше: дори да ми докажат, че Христос не е с истината, аз предпочитам да остана с Христос, вместо с истината. Тук стоя, иначе не мога.

ЗА РАЗКАЗВАЧА И ОСНОВНИТЕ МОТИВИ В *ХАЙКА ЗА ВЪЛЦИ* ОТ ИВАЙЛО ПЕТРОВ

Габриела Месарош

(Mészáros Gabriella, Szeged)

Романът *Хайка за вълци* на Ивайло Петров, ако го разглеждаме от гледната точка на литературната история, може да определи някаква граница в съвременната българска проза. Творбата има тясна тематична връзка с реалистичната проза, която дълго време е доминираща в българската литература поради «закъснялото» ѝ развитие. Реалистичният образ на «селския живот» или «простите хора» има централно значение както в *Под игото* на Вазов, в прозата на Елин Пелин и Йордан Йовков, така и в съвременната белетристика – да си припомним разказите на Николай Хайтов или по-ранната повест на Ивайло Петров *Преди да се родя*.

Но *Хайка за вълци* едновременно с това притежава и няколко характерни черти от нов тип, които го отдалечават от предшествениците му. Сложните начини на нарация, фрагментарните истории, заплетените събития, сложният модел на структурата и грижливо разработената система на мотивите са далеч от реализма, макар да влизат в диалог с традиционния тип повествование. *Хайка за вълци* продължава една българска литературна традиция, но така, че едновременно задава въпроси на тази традиция.

Според Атанас Ковачев в романа на Ивайло Петров ролята на интертекстуалността е особено силна в сравнение с другите творби на българската литература. В своя анализ на романа Ковачев подчертава многобройни мотивни подробности и позовавания на традицията. По мнението на Ковачев в *Хайка за вълци* българският читател може да открие препратки към известни текстове на Йовков и по-ранни творби на самия Ивайло Петров. Преместването на познатите мотиви в нов контекст и играта с други текстове потвърждават съществуването на новата връзка с традицията.¹

I. Особености на нарацията и структурата. Романът се състои от един кратък увод (рамка) и от пет обширни истории, които може да се четат като самостоятелни повести.² Единството на повестите се осъществява с по-

¹ А. Ковачев. *Диалогични структури в романа «Хайка за вълци» на Ивайло Петров*. // «Литературна история». 1989. № 18. С. 3–21.

² Б. Златанов. *«Хайка за вълци»: Как филмът пренаписва романа* // «Литературен вестник». 2001. № 4.

мощта на рамката, общите персонажи, единната система на мотивите и посредством коментарите на разказвачите.

Рамката разказва защо и по какъв начин шестима мъже тръгват в снега на хайка за вълци. Повестите представят историите на тези хора с помощта на различни разказвачи от първо лице единствено число. Всяка история говори за миналото, като осветява отношението му към настоящето. Редът на отделните глави не е линеарен, а е построен според логиката на помненето и асоциациите на разказвачите, чиито истории понякога стават рамки на други истории. Тази стратегия на разказване на места прилича на имитацията на устен разказ.

В главите се говори за събития, свързани по различен начин с персонажите, но възможната най-късна точка на хронологичния ред винаги е хайката, когато умират трима от шестимата мъже. Солен Калчо е убит от Жендо Хайдутина, Стоян Кралев – от Киро Джелебов, а изгубилият се и измръзнал Иван Шибилов е оставен в снега от Николин Мийалков. Убийствата като че ли са логично следствие от разказаното в романа. В петте истории авторът се опитва да намери отговор на въпроса защо така се развиват отношенията между персонажите, но сложната структура, начините на нарация и заплетеното действие показват невъзможността на един единствен и ясен отговор. Всяка от петте глави е самостоятелна и завършена единица не само като съдържание и композиция, а и като тип реч, което може да се обясни с помощта на теорията на Михаил Бахтин.

Според Бахтин това, което определя същността на романа в стилистичен план, е смесването на различните езици, тяхната диалогичност. Бахтин различава следните композиционни и стилистични цялости:

1. пряк разказ на наратора
2. стилизация на обикновения устен разказ (сказ)
3. стилизация на формите на полулитературни (писани) текстове (писма, дневници)
4. видовете литературен, но стоящ извън изкуството език на разказвача (морални, философски, фолклорни описания и т.н.)
5. индивидуален език на персонажите.

Тези подчинени, но релативно самостоятелни единици образуват единна художествена система в романа.³

В *Хайка за вълци* можем да открием всяка една от тези Бахтинови категории. Присъствието на някои от тях е особено важно, тъй като те се реализират посредством езика на самия разказвач. Втората повест е типичен при-

³ M. Bahtyin. *A szó a költészetben és a prózában* // M. Bahtyin. *A szó esztétikája*. Bp., 1976. 173–217. l.

мер за сказ: Жендо Иванов Хайдутина разказва от свое име. Другите глави нито потвърждават, нито опровергават Жендовата история – следователно читателят трябва да реши сам дали да вярва ли или да не вярва в истинността на разказаното от героя. В пета глава самият разказвач казва – за него е все едно дали историята е вярна или не.

Важен композиционен елемент в трета глава на романа е фрагментът от дневника на земевладелеца Деветаков (някогашния господар на Николин Мийалков). Деветаков пише по философски проблеми, излага мислите си за смъртта, за отношението на човека към властта и т.н., но всичко това е в диалогична връзка с основните мотиви на Джебеловата история. Четвърта глава се стои от записките на Илко Кралев, но той не участва в хайката. Участник е неговият брат Стоян. Записките обогатяват характеристиката на Стоян Кралев, най-негативната фигура в романа. Централно място в тях обаче е отредено не на историята на Стоян. Илко говори най-вече за любовта си към Нуша и за следствието срещу Александър, изчезналия в чужбина брат на Нуша. В края на главата Александър се завръща в къщи, но записките прекъсват, преди читателят да може да узнае нещо за съдбата на този герой. Повествователят от увода и останалите три глави е в позиция, доста трудна за квалифициране. Макар да разказва в първо лице единствено число, той повече прилича на «класическия» разказвач, който говори в трето лице и знае всичко. Така се реализира една особена ситуация: разказвачът понякога говори като очевидец, но понякога се идентифицира с гледната точка на централната фигура от дадената глава или с някои от епизодичните герои. (В трета глава например разказвачът представя паралелно историята на Иван Шибилев и Николин Мийалков, но понякога говори от гледната точка на Мона, дъщерята на Иван). Разказвачът често цитира или преразказва монолози на участниците в описваните събития, понякога говори вместо персонажите, които не могат да разберат себе си и да се изразят.⁴ Тази стратегия доминира най-вече в главата за Солен Калчо.

Макар че разказвачът говори от позицията на очевидец (който в рамките на реалистичния роман знае много повече, отколкото «всъщност» може да знае), в много от историите все пак има загадъчни части. Немотивираното всезнание е противопоставено на немотивирано незнаене или на премълчаното. Това напрежение и насочването на действието в разрез с читателското очакване също отдалечава романа от реализма.

От разказвача авторът не прави личност. Първо лице единствено число си остава почти само граматична форма. Но разказвачът винаги подчертава, че е очевидец, че историята е автентична. Всички главни герои са негови

⁴ D. Cohn. *Áttetsző tudatok // Az irodalom elméletei* II. Pécs, 1996. 81–193. l.

роднини, приятели или поне добри познати. В трета и пета глава няколко пъти се появява мотивът за писането – един механизъм, посредством който разказвачът постепенно се идентифицира с позицията на автора. Можем да опишем този процес с помощта на понятието «имплицитен автор».

Пол Рикьор отбелязва: «Изчезването на автора е само една от реторичните техники. То принадлежи към маските и преобличането, които истинският автор използва, за да стане имплицитен автор [...] От богатството на разнообразни форми, с които авторският глас си служи, разказвачът се отделя само тогава, когато той самият се драматизира. Винаги има имплицитен автор: някой разказва, приспособява историята; няма винаги самостоятелен наратор, но когато има такъв, той споделя привилегиите на имплицитния автор, който без да достига винаги до всезнание, притежава толкова власт, че да може да познава отвътре другия. Тази привилегия е част от риторичните способности, които имплицитния автор притежава, в смисъл на едно мълчаливо съгласение между автора и читателя.»⁵

Историяте, разказвани винаги от различна позиция (друга гледна точка), все пак са сравнително еднакви по стил и език. Това може да се постави във връзка с повествователната стратегия на самия автор, който иска «да даде език» на персонажите, живеещи без свой език.

Споменатият похват е използван при предаването на историята на трите «пасивни фигури» – Солен Калчо, Николин и Киро Джелебов, – герои, при изображението на които Ивайло Петров специално подчертава мотива за мълчанието и премълчаването. След трагичната сватба на дъщерята си Солен Калчо за дълго време **онемява**, Николин е неспособен да говори с Шибилев, заради връзката на този човек с Мона, а Киро пази в тайна емиграцията на сина си и крие своите съмнения и душевни болки.

Начинът на разказване в главата за Стоян Кралев може да се разглежда като противоположен на наративната стратегия, «даваща език на немите». Вместо Стоян и за Стоян говорят записките на брат му Илко, където самият Стоян не е централната фигура. За постепенната деформация на Стояновата личност узнаваме от реакциите на другите действащи лица. Така той остава единственият персонаж, когото виждаме до края само от външни, неидентифициращи се с него гледни точки. Липсата на Стояновата гледна точка може да се тълкува като метафоричен израз на липсата на собствена личност, история и език у този герой. В *Хайка за вълци* той е само копие на Сталин: *Стоян Кралев подражаваше на Сталин, такъв, какъвто го бе виждал по филмите,*

⁵ P. Ricoeur. *A szöveg világa és az olvasó világa* // Narratívák 2. Bp., 1998. 9–41. l.

[...] но само след няколко минути се превръща в афектирано и жестикулиращо подобие на своя кумир.⁶

II. Мотивите. Покрай наративните и структурно-композиционни характеристики на романа с подчертано значение в творбата е и системата на мотивите. Това също отдалечава романа от традицията на реализма и го приближава към други тенденции в съвременната проза.

Един от най-важните мотиви е **гората**, мястото, където става хайката за вълци. Гората символизира предела, преминаването от познатото към непознатото.⁷ В увода на романа всяка фигура най-малко един път се загубва в гората. Поведението на героите в гората се променя. Тук Стоян Кралев изгубва своите привилегии. Той, който преди жертва хора заради своите идеи и цели, сега сам става жертва. Конвенциите, скрупулите също се унищожават. Николин Мийалков и Иван Шибилев вече могат да говорят за миналото. Точно тук Николин става сигурен, че жена му е била любовница на Иван и че дъщеря му също е от Иван. Николин разбира и преживяванията си от времето преди да се ожени. В гората инстинктите изместват предишното поведение на персонажите, именно тук се появяват тайната омраза и жаждата за мъст. Ки-ро и Николин, които преди хайката са изглеждали покорни и смирени, сега стават убийци. Самите герои на романа изиграват ролята на преследвания противник (вълка).

Но гората не е само метафоричният образ на инстинктите. Тя е още метафората на епическия текст.⁸ Както персонажите загубват пътя в гората, така и читателят се изгубва в текста. Сложният сюжет с многобройните епизоди прилича на гора или лабиринт. Епизодите са отклоненията от главния път; тук няма такава гледна точка, откъдето може да се види всичко, винаги остава нещо неразкрито или неприключило. В гората на повестта няма преки пътища. От всички глави записките на Илко най-много наподобяват структурата на лабиринта. Илко записва всяка пътека, по която потегля, за да доведе до край следствието по делото на семейство Пашови. Той разяснява не само събитията, но излага и своите мисли, свързани с тълкуването им. Така ние се изправяме пред няколко възможни варианта, но истината не се открива лесно в този сложен житейски лабиринт.

Селото в романа – със своите обичаи, навици, йерархия – е противоположността на света на гората. Политическите промени обезпокояват този ред, но не могат да го преобразуват. Насилствената воля за промени може са-

⁶ И. Петров. *Хайка ча вълци*. София, 1986. С. 437.

⁷ В. Атанасов. *Митологии на съвременната проза – от опитомяването на змейове до хайката за вълци* // «Български език и литература». 2000/5.

⁸ U. Eco. *Hat séta a fikció erdejében*. Bp., 1995. 12. l.

мо да ускори опустошаването на патриархалния живот и после да причини смъртта му. (Селото запустява, тук вече не се раждат деца. Младите се преместват в града, а останалите трябва да работят в ТКЗС-то.) Селото като символ е противоположността не само на гората, а и на града.

Във всяка история от *Хайка за вълци* важен мотив е разрушаването на някаква стойност от традиционния селския живот. (Темата за умирането на митовите, върху които се крепят устоите на патриархалното село се появява и в повестта «Преди да се родя» – по-ранна творба на Ивайло Петров.) Първо сватбата, после патриархалното земевладение, бракът и къщата, а накрая и християнството с неговите ценности изпадат от контекста на селския живот. Така постепенно се разгръща процесът на изгубването на корените.⁹

Много важна смислово-образуваща функция в романа имат религиозните символи, особено библийската образност в последната (пета) глава. Киро Джелебов е ревностен читател на Библията. Именно той продължава във вечната книга семейния летопис, започнат от прародителите му. Съдържанието на Библията и на летописа до голяма степен определя личността му: *Киро Джелебов може би нямаше да потърси и намери покой в примирението със собствените морални сили, ако не черпеше упование и от Библията*¹⁰ – пише авторът. *Имената на всички тези хора бяха преминали от поколение в поколение, за да останат живи и до днес, и в това имаше едно чудо. [...] Сам той носеше името на невестата Кирка, живяла в тъмно време на робство и насилие и предпочела да се самоубие, отколкото да живее озлочестена. [...] На младини, когато разтваряше първите страници на Библията, Киро Джелебов се изненада, че и в нея се разказва за родословието на едно семейство и то бе семейството на човечеството... Беше поразен от това, че описаният в нея живот отпреди хиляда години напълно прилича на сегашния, само имената на държавите, градовете и хората са различни.*¹¹

Съдбата на Киро е подобна на Йов и на Аврам от Библията: *И аз бях като Йов и другите, и аз подвигвах опашка пред своя мъчител. И той искаше от мене подчинение и примирение, а непрекъснато ми отмъщаваше за чужди грехове.*¹²

Киро, след като Стоян Кралев го унижава и заплашва, се опитва да се самоубие. Закопава се в земята до пояс и захвърля лопата надалече. Тогава вижда един сън: Бог, който му се явява в образа на Стоян Кралев (и на попа от селото), иска от него да пожертва сина си, както някога е поискал това от

⁹ А. Ковачев. Цит. съч. С. 18.

¹⁰ И. Петров. Цит. съч. С. 486.

¹¹ Пак там. С. 487–489.

¹² Пак там. С. 494.

Аврам. Киро се връща към този сън след смърта на Мирчо. Убийството на Стоян Кралев, извършено от Киро, е бунтът на героя против земната и небесна власт, винаги асоциирана от него с насилието. В края на романа Киро Джелебов, който се готви за хайката, *тръгна да излиза, но се сети за нещо и се върна от вратата. Извади Библията от шкафчето, взе мастилото и както си беше с пушката на рамо, написа в полето на последния лист от семейния летопис: «Киро Джелебов уби Стоян Кралев на 24 декември 1965 година.» Скъта Библията в шкафчето и излезе.*¹³

От финала на романа не става ясно дали убийството се случва действително или не, но това не е толкова важно. По-важен е жестът на Киро, който иска да превърне намерението си в нещо безвъзвратно, вписвайки го между библейските текстове. Неговата бележка става последната дума на Книгата, защото е записана на последната ѝ страница и защото – Киро знае това – потомците му няма да продължат семейния летопис. Жестът на героя дава ново измерение не само на семейния летопис (досега проста хроника на едно скромно, вярващо българско семейство), но и на романа като цяло.

Атанас Ковачев сравнява *Хайка за вълци* със *Сто години самота* на Габриел Гарсия Маркес. Ковачев мотивира своята теза с това, че и в двата романа е важен мотивът за мястото на драмата.¹⁴ Според мен, завършекът на *Хайка за вълци* е достатъчно силен аргумент в полза на идеята за близостта на двата романа. Финалът подчертава общото в *Хайка за вълци* и *Сто години самота* и дава възможност за аналогия с поетиката на така наречения «магически реализъм». Мотивът за затворения, изолиран свят, където се разиграват описваните драми, е общ за двата романа мотив. *Хайка за вълци* и *Сто години самота* превръщат законите на затворения в себе си свят, в който се развива драмата на героите, в аналог на Закона. Този «пренос» може да се реализира по метафоричен начин или чрез някакъв символичен акт.¹⁵ Жестът на Киро е точно такъв акт. Неговото отмъщение превръща семейния летопис и романа като цяло в профанизирани подобия и варианти на Светото Писание.

Подобен жест в романа прави Иван Шибилев, който рисува икони за църквата на селото. Иконите му са портрети на библейски фигури и светци и едновременно с това символични портрети на жителите на селото. Разбира се, Мона е Мадоната – успоредицата е иронична и двусмислена, тъй като може би е намек за несигурното бащинство на неговата дъщерята, Илко Кралев е представен като Исус, Николин – като Йоан Кръстител. По-младият Бараков, който се приспособява към промените във властта и става комунист

¹³ Пак там. С. 495.

¹⁴ А. Ковачев. Цит. съч. С. 3.

¹⁵ Bényei T. *Apokrif iratok. Mágikus-realista regényekről*. Debrecen, 1997.

в подходящия момент, е Юда и т.н. Змеят, убит от Свети Георги, има образа на Стоян Кралев. Поради това избухва скандалът в селото. Кралев изгаря иконите и праща в лагер някогашния си приятел Шибилев.

В романа е важна и символиката на имената, която усилва символния план на повествованието. Името на Стоян Кралев крие в себе си думата «крал», а прякорът му препраща към Сталин. Подобие то му със Сталин става подчертано и иронично, тъй като Калчо има прякор «Троцки». Подобие то в случай с Калчо е не по-малко обосновано: *Иван Шибилев бе прочел някъде, макар и с голямо закъснение, че военен министър на Русия след революцията бил някой си Троцки, и нарече униформения пъдар Троцки.*¹⁶ При името Радка, дъщерята на Солен Калчо, която е една от най-нещастните фигури в романа, авторът търси трагично-ироничния контраст: името на героинята, в чийто живот няма нищо радостно, идва от думата «радост».

Разбирането на Ивайло Петров за малкия свят като огледално (но и пародийно) подобие на големия свят е подчертано в романа чрез мотива за театъра. Този мотив е свързан главно с историята на Иван Шибилев. Шибилев («нашенският Леонардо»)¹⁷ най-напред се опитва да стане актьор и когато се завръща в селото, организира самодейна младежка трупа. Неговите занимания с театъра са важни, тъй като отправят към отношението човек – роля (илюзия – действителност).

В началото на хайката Шибилев тегли жребие: Николин, Киро и Калчо ще бъдат стрелци, а другите – гоначи. Групите се създават уж случайно, но волята на жребия е всъщност израз на действителната противоположност на героите. В по-нататъшния ход на действието отношението между «активните» и «пасивните» персонажи не се променя. Героите като че ли играят написани роли. Като характери те не се променят. Единственият голям обрат е бунтът на Киро.

Идеята за хайката още в самото начало съдържа нещо двусмислено. Иван Шибилев я предлага, за да избегне избухването на стария конфликт между Калчо и Жендо. И другите знаят: снежната буря е неподходящо време за преследване на вълци. Шибилев не носи със себе си патрони, затова иска да се върне в къщи незабелязано и се изненадва защо другите не правят това. Той замисля хайката като шега, но играта се превръща в жестока драма.

Игровият (театрален) елемент присъства също в сцената с сватбата на Радка и Койчо. Болният стар поп не може да дойде, а друг свещеник няма. Налага се предрешеният Иван Шибилев да венчае младите, влизайки в ролята на попа от съседното село. (Идеята е на Стоян Кралев, пародийния режи-

¹⁶ И. Петров. Цит. съч. С. 19.

¹⁷ Пак там. С. 258.

сьор на «голямата история» в малкото добруджанско село.) Никой не забелязва, че Иван е попът, макар той да чете неподходяща за случая молитва.

Същото се случва със «скандалните» икони на Шибилев. Те са забелязани след години, макар че са били поставени отдавна в църквата на селото. Ритуалът с фалшив поп и неканоничните икони са само част от трагикомичните, карнавални подмени в печалната история, която разказва Ивайло Петров. Травестийният характер на ставащото в романа се усилва до гротеска от присъствието на фалшивия крал Стоян Кралев Кралешвили – най-смешната, но и най-опасна фигура в повествованието.

Другият важен момент в творбата е рефлексията за разказа, за акта на разказването, който се реализира не с помощта на есеистични (тълкуващи) части, а със самия акт на разказването. Най-познатият израз на тази литературна техника е *Хиляда и един нощ*. Ивайло Петров казва, че самият Киро Джелебов е прочел тази книга и че тя го е увлякла с *безкрайните перипетии на сюжета*.¹⁸

Структурният модел на *Хайката за вълци* е много подобен на *Хиляда и една нощ* (а, който разказва, че х разказва, че у разказва, че...).¹⁹ В *Хиляда и една нощ* разказването на историите има определена цел – да окаже влияние върху действителността. Така е и в *Хайка за вълци*, най-вече в записките на Илко Кралев: Илко води следствие не за Александър Пашов, а повече за **своята история**. Неговото щастие зависи от изясняването на миналото на Александър и от реабилитацията на сестра му Нуша. Целта на записките на Киро също не е разказът сам по себе си (т. е. споделянето), а влияенето върху бъдещето, намерението за отмъщение. (*Дъхът му спря, сякаш смъртта на Марчо стана действителна и невъзвратима, след като бе вписана в семейния летопис*.²⁰)

Важността на водещите мотиви в романа е подчертана чрез **повторенията**. От една страна, се повтарят някои елементи или епизоди на действието поради редуването, смяната на разказвачите. Например за сватбата на Радка се разказва по три различни начини: първо от автора, но от гледна точка на Калчо, второ – от Жендо и накрая – пак от автора, но от гледната точка на безразличния и невнимателен очевидец Николин, без какъвто и да е коментар и тълкуване на събитията, като в ням филм.

Повторенията подчертават важността на някакво събитие (или проблем) или пък насочват към определени асоциативни внушения. Ето два примера:

¹⁸ Пак там. С. 488.

¹⁹ А. Ковачев. Цит. съч. С. 11.

²⁰ И. Петров. Цит. съч. С. 492.

1. Мислите за властта, изложени в записките на Деветаков, се повтарят в историята на Киро Джелебов и в спора между Шибилев и Стоян Кралев по повод на иконите.

2. Един от епизодичните герои, саможивецът Анани Бурунсуза всеки ден слага масата за въображаемото си семейство. Илко Кралев сравнява това със своите илюзии за щастието, но читателят може да направи и друга асоциация – да свърже това с Николин и отношението му към неговото семейство (до известна степен също въображаемо).

Най-важната функция на повтарящите се мотиви е да подчертае **детерминираността** на ставащото. В един свят, който представлява карнавално подобие на Голямата История (и свещена, и профанна), повторенията засилват подозрението, че личността е нещастна брънка от едно страшно повествование, написано от жестока ръка. Дори Киро Джелебов, който мисли, че с отмъщението, на което се е решил, е изразил свободната си воля, се лъже. Той просто повтаря един ред от Стария Завет. Нищо повече.

PARTENIJE PAVLOVIĆ, AUTOR PRVE AUTOBIOGRAFIJE U SRPSKOJ I BUGARSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Monika Farkaš Barati

(Farkas Baráti Mónika, Szeged)

Pored podataka da je poreklom iz Bugarske i da je veći deo života preveo u Srbiji, o Parteniju Pavloviću, piscu XVIII veka, znamo relativno malo. Ono što njegovu ličnost međutim čini zanimljivom jeste činjenica da pripada dvema kulturama i dvema književnostima: srpskoj i bugarskoj.

Prethodnik Pajsija Hilendarskog i Dositeja Obradovića, a savremenik Hristofora Žefarovića, Zaharije Orfelina i Jovana Rajića, bitno je uticao na kulturno-prosvetni napredak i srpskog i bugarskog naroda. Njegovo književno delo, koje je nastalo mahom na teritorije Srbije, obuhvata originalna dela, prevode i prepise, koji su svi do danas, na žalost, gotovo još uvek u rukopisu. Ono što njegovu književnu delatnost čini posebno značajnom jeste njegova autobiografija i oda Petru Velikom. Ova dela zanimljiva su i zbog toga što predstavljaju dva nova žanra u južnoslovenskim književnostima.

Partenije Pavlović odigrao je značajnu ulogu u istoriji srpsko-bugarskih kulturnih odnosa. Zbog svega toga kao i zbog činjenice da je danas njegov lik malo prisutan u istoriji književnosti prvo bih govorila o životu Partenija Pavlovića, koji je često bio avanturistički. On je mnogo putovao, nekoliko puta, čak, dospeo je i u zatvor. U svim životnim situacijama, međutim, zahvaljujući svojoj snalažljivosti uspevao je da prebrodi teškoće i da dalje nastavi svoj životni put. Takav život koji je on vodio predstavljao je put ka jednoj uspešnoj karijeri, pogotovo u srpskom pravoslavnom crkvenom životu.

Partenije Pavlović nije bio samo cenjen pripadnik crkvenog života; sa kulturno-istorijskog aspekta on je više značajan kao književnik, mada njegovu važnu ulogu u južnoslovenskoj književnosti njegovo vreme i okolina nisu bili u mogućnosti da razumeju i cene. Ovo potvrđuje i Borivoje Marinković, koji komentariše cirkulare mitropolita Pavla Nenadovića izdate povodom smrti prvog episkopa posvećenja Partenija Pavlovića: „Pomen je svakako održan, u to ne treba sumnjati, ali je od značaja podvući činjenicu da u rečenim cirkularima ni jednom rečju nije bilo istaknuto da je Partenije Pavlović pored toga što je bio na visokom položaju u crkvi, bio je i pisac i da mu je, povodom iznenadne smrti, trebalo odati poštu i kao čo-

veku koji se u gotovo pustarskim danima naše duhovne istorije intenzivno bavio književnim preokupacijama.”¹

Partenije Pavlović rođen je najverovatnije 1695. godine u gradu Silistri. O njegovim roditeljima nemamo mnogo podataka, kao ni o njegovom detinjstvu. Ono što posve sigurno znamo jeste da je njegov otac bio Bugarin i zvao se Pavel. Prva znanja iz gramatike mladi Partenije Pavlović stekao je na grčkim bogoslužbenim knjigama, no njegovo obrazovanje pošlo je uzlaznom linijom tek u Ohridu, a potom u Kastoriji gde je pohađao školu jeromonaha Metodija, slušao besede iz matematike, logike i kartezijske filozofije.

U Vlašku je stigao za vreme vladavine Stefana Kantakuzina kada je rumunski jezik, uprkos snažnoj slavjanskoj i grčkoj kulturnoj dominanciji, uspeo da stekne važno mesto u crkvenoj službi, u državnoj administraciji i u literaturi. Mesto njegovog studiranja jeste Knjaževska akademija, ili akademija „Sveti Sava” u Bukureštu, koja je bila najprestižnije prosvetno ognjište tog vremena u jugoistočnoj Evropi. Ta okolnost verovatno je bitno uticala i na mladog Partenija Pavlovića. Jezik predavanja bio je grčki, a rumunski su koristili kao pomoćni jezik. Izučavali su se i latinski i starogrčki.

Bio je učenik Georga Hrizogona i Markosa Porfiropulosia Kipriana. Georgi Hrizigon je bio autor mnogobrojnih knjiga, pisao je stihove, epigrame, bogoslužbene knjige. Kao rukopis sačuvan je njegov komentar Platonovog „Kritona”. Na Akademiji je predavao retoriku, fiziku i gramatiku. Markos Porfiropolus Kiprian bio je jedan od prvih profesora Akademije. Došao je iz Carigrada i predavao je Aristotelovu metafiziku, fiziku, kosmografiju, astronomiju, osnovne pojmove iz medicine, komentarisao Sofoklove tragedije, Aristofanove komedije.

U to vreme Rumunsko knjaževstvo imalo je jake finansijsko-ekonomske i kulturne odnose sa Italijom. Knez Birkovjanu poslao je mlade Grke i Rumune da sa stipendijom studiraju u Italiji. Prvenstveno im je omogućeno da slušaju predavanja na Padovanskom univerzitetu, gde je studirao i sam Konstantin Kantakuzin, inicijator i organizator Knjaževske akademije. Zbog toga je i Partenije Pavlović, završivši svoje studije u Bukureštu, krenuo na put prema Padovi. Nameravao je da tamo nastavi svoje studije. Obišao je Veneciju, Padovu, Bolonju, Firencu, Rim, Napulj, Bari, ali je zbog njegovih stalnih sukoba s katolicima već pre kraja 1719. godine morao je da napusti Italiju. Iz Barija je otišao za Zadar, gde je odlukom Vićentija Zmajevića bio pritvoren. Posle trodnevnog boravka u zatvoru, duž jadranske obale spustio se do Drača.

Nakon toga posetio je manastir „Sveti Naum” u Ohridu, i započeo svoje putovanje po albanskim planinama. Posetio je Elbasan, Berat, Avlon, Drač i Skadar. Ovde, na granici Osmanske imperije, bio je u zatvoru dva i po meseca i samo

¹ B. Marinković. *O piscu prve srpske autobiografije* // „Književnost i jezik”. XV/1968. Sv. 4. str. 43–44.

uz pomoć skadrana pravoslavne vere uspeo je da se izbavi iz tamnice. Iz Albanije njegov put vodi preko Ulcinja do Boke Kotorske gde je u gradiću Risnu, bio primoran da, zbog finansijskih teškoća, radi kao učitelj.

Tu ga je zapazio pravoslavni episkop Dalmacije, Stefan Ljubibratić. On je veoma cenio vrednosti mladog učitelja, zamonašio ga je i dao mu službu. Tako je Partenije Pavlović postao đakon u crkvi Uspenja Bogorodice manastira Savine kraj Herceg Novog.

Međutim, godine 1725. ili početkom 1726, osetivši želju za stranstvovanjem, Partenije Pavlović je otišao u Mostar, a potom u Sarajevo, što je, naravno, značilo raskid sa manastirskom bratijom. Nakon Sarajeva stigao je u Novi Pazar gde je bilo privremeno sedište Mojseja Rajovića, tadašnjeg srpskog patrijarha. Partenije Pavlović je od Mojseja Rajovića tražio da mu obezbedi službu koja bi odgovarala njegovom, za to vreme, visokom obrazovanju gde bi bilo od koristi njegovo znanje više jezika, bugarskog, srpskog, rumunskog, turskog, latinskog, grčkog, italijanskog. Patrijarh mu, međutim, nije izašao u susret, te je Partenije Pavlović, tražeće dalje službu, otputovao u Beograd i potražio karlovačkog arhiepiskopa Mojseja Petrovića, koji ga je postavio za đakona. Partenije Pavlović odlazi sa Mojsejem Petrovićem u Sremske Karlovce gde je postavljen za prezvitera u crkvi Sv. Petra i Pavla.

Godine 1730, nakon smrti Mojseja Petrovića, novi mitropolit, Vićentije Jovanović Vidak, daje Parteniju Pavloviću zvanje episkopskog efimerija (dežurnog za svakodnevno bogoslužjenje).

Godine 1731. s Vićentijem Jovanovićem Partenije Pavlović putuje u Beč, a u povratku se zadržavaju u Karlovim Varima da bi se odmorili od napornog puta. Međutim, ovaj odmor u prijatnom ambijentu produžio se te je Partenije Pavlović imao vremena da razmisli o svojim daljim planovima. Privlačila ga je blizina nemačke granice, pa je stoga od episkopa Jovanovića zatražio dozvolu da ode u Nemačku kako bi nastavio svoje studije na nekom od saksonskih univerziteta. Episkop nije hteo ni da čuje za to. Tako Parteniju Pavloviću, željnom putovanja, nije ostalo ništa drugo, da na svoju ruku napusti Karlove Vari. Umesto u Nemačku, on je stigao samo do Beča, ali zbog skandala koji je izazvao u katoličkoj crkvi bio je primoran da beži. Stigao je u Bratislavu, a zatim je preko Hrvatske i Dalmacije dospao u Peć odakle je preko Niša i Sofije otišao u Rilski manastir. U manastiru, gde je otkrio da poseduje ljubav prema istoriji, zadržao se nekoliko meseci prepisući originalne hrisovulje bugarskog cara Ivana Šišmana. U Rilskom manastiru upoznao se s jeromonahom Josifom Bradatim i to poznanstvo pretvara se u prijateljstvo srodnih duša. Krajem 1732. ili početkom 1733. godine iz Rilskog manastira stigao je u Peć i u patrijaršiji dobio titulu protosindela.

Srpska pobuna protiv Turaka 1737. primorala je mnoge srpske porodice na beg ka severu. Tako su Arsenije IV Jovanović Šakabenta i Partenije Pavlović zajedno napustili patrijaršiju. I pečki patrijarh je ostao bez eparhije, ali je u Srem-

skim Karlovcima preuzeo mesto nedavno preminulog karlovačkog mitropolita, zadržavši pravo na titulu patrijarha.

Partenije Pavlović je od 1737. do kraja svog života živeo i radio među srpskim življem pod vlašću Habsburške monarhije. 1742. godine otišao je u Beč. Tu je proglašen za efemerija tamošnje srpske crkve Sv. Đorđa. U Beču ostaje do 1744. godine, zatim odlazi u Bukurešt, odakle ide direktno u Sremske Karlovce. U tom mitropolitskom mestu primio je 19. septembra 1748. godine čin propovednika Sina Božjeg. Dužnost mu je bila da putuje po parohijama Karlovačke arhidijeceze i da u crkvama, već prema praznicima i lokalnim seoskim svečanostima, drži unapred pripremljene propovedi.

Brzo se proćuo kao obdareni besednik, to mu je omogućilo brzo napredovanje. U Budimu je bio postavljen za arhimandrita saborne crkve Svetog Nikole u Sremskim Karlovcima, mitropolit Pavle Nenadović ga je 1749. proizveo za redovnog člana Konzistorijalnog suda u središtu Karlovačke mitropolije. Dve godine kasnije, 14. septembra 1751. postavljen je i za episkopa posvećenja. Sve do svoje smrti putovao je po eparhijama i obavljao poslove koji su ulazili u domen njegove kompetencije. U zapisima crkvenih hroničara ostalo je notirano da je prvi episkop posvećenja izmoren godinama, izdahnuo u Sremskim Karlovcima 29. aprila 1760. godine i da je mitropolit Pavle Nenadović izdao dva cirkulara manastirskim nastojateljima na teritoriji Karlovačke mitropolije da u vreme redovne službe obavezno učine pomen prvom episkopu posvećenja i jednom od njegovih najodanijih služitelja.

U periodu južnoslovenske srednjovekovne književnosti autobiografija kao samostalni žanr nije postojala. U staroj bugarskoj književnosti, tvrdi Donka Petkanova u retkim slučajevima, pored tekstova nalazimo i beleške na marginama. One se najčešće odnose na uslove u kojima je određeno delo nastalo. Jedan pisac se žali na loše pero i mastilo, drugi na hladnoću i glad, treći saopštava da ga boli zub, a četvrti se zahvaljuje bliskim prijateljima što su mu donosili hranu dok je pisao. Ove beleške izuzetno su zanimljive i veoma životne budući da su oslobođene šablona žanra. Kratke su, najčešće se sastoje od jedne jedine rečenice koja nam daje uvid u samo jedan trenutak piščevog života. Te beleške prvenstveno su interesantne zato što nam, saopštavajući na izgled nevažne podatke, pomažu da sagledamo uslove u kojima su srednjovekovni pisci radili.

U srednjovekovnoj srpskoj književnosti jedan od osnovnih prozanih žanrova bilo je žitije. Žitije je nastalo od zapisa o stradanju prvih hrišćanskih mučenika, ali u svom konačnom obliku postalo je sinteza helenističke biografije, pustinjačke povesti i pohvale uz isticanje čudesnih događaja u životu sveca. Žitije prati tok svečevog života, ali su biografski podaci sporedni te kada se daju, oni imaju karakter opšteg mesta, kao biografija tipa više nego li biografija ličnosti.

Pored žitija, vrlo rasprostranjen srednjovekovni žanr bile su i povelje, u kojima već nailazimo na autobiografske elemente. Povelja se kao dokument prav-

nog karaktera odlikovao i nekim posebnim književnim elementima, naročito u svom uvodnom delu. Tu se kriju, u stvari, dva posebna žanra. Bliži je poslaniju, a sa vrlo mnogo ispovedništva i autobiografije, onaj deo povelje koji se zove naračija (ekspozicija). Autobiografska kazivanja izdavača povelje, najčešće vladara, mogla su da budu saopštena u vidu izvanrednih poetskih slika, kao na primer u povelji Stefana Lazarevića u manastiru Hilandar u izdanju iz 1404/05.

Međutim, začetke autobiografije nalazimo već u poveljama Stefana Prvo-venčanog. To su Mljetska povelja iz 1195–1200. godine i Hilendarska povelja iz 1200–1202. godine koje se odlikuju poetskim osobinama arenge i naračije, sa nekim elementima autobiografije. Zatim, Dečanska povelja kralja Stefana Dečanskog iz 1330. godine ima razrađenu autobiografsku arengu, a još više su time obeležene Dušanove povelje u Hilandar u izdanju iz 1340. i 1348. godine, Bogorodici Perivlepti u Ohridu iz 1345, Svetim Arhanđelima u Prizrenu iz 1348. Posebno mesto zauzima uvodni deo povelje kojom je 1349. godine proglašen Zakonik. Hilendarski monah poznat kao Inok iz Dalše izradio je 1429. godine kaligrafsko Četvoroevangelje na kome je ostavio autobiografski zapis, živo svedočanstvo o vremenu i o samome sebi.

Partenije Pavlović jedan je od onih koji su imali priliku da se upoznaju sa zapadnoevropskom kulturom. U kulturi toga doba humanistička misao bila je vidna tendencija u književnosti. Partenije Pavlović shvatio je da obrazovan čovek može igrati značajnu ulogu u društvu te da i on, kao školovana ličnost sa svojim životnim iskustvom i mislima, može imati sopstveno mesto u književnosti.

Do tog saznanja, međutim, Partenije Pavlović nije došao odjednom. Svoju autobiografiju napisao je tri godine pred smrt, nakon što je sakupio dosta iskustva i zapažanja i kada se u njemu konačno formirala renesansna² misao. Spisateljsko iskustvo koje će mu kasnije biti od velike koristi pri pisanju autobiografije stekao je pišući beleške o sebi i svojim doživljajima na marginama knjiga koje je čitao na svojim putešestvijima. Poznato nam je sedam ovakvih autobiografskih beleški od kojih su najzanimljivije one nađene u knjigama u Rilskom manastiru i ona koju je Partenije Pavlović ostavio u jednoj knjizi u Čerepiškom manastiru.

Većina pronađenih beleški Partenija Pavlovića nalaze se u panegiricima. Na marginama panegirika iz 1622. godine iz Čerepiškog manastira Partenije Pavlović ostavio je opis tog predela, datum i svoj potpis. Na Mardarijevom panegiriku iz 1483. godine, koji je sačuvan u Rilskom manastiru, Partenije Pavlović takođe je ostavio svoj trag. Ispisao je sadržaj panegirika i napravio paginaciju. Od posebnog su značaja, međutim, njegove beleške. Na marginama Mardarijevog panegirika Partenije Pavlović navodi da je bio u Sofiji i kod mađarskog kralja. Ove beleške ukazuju na njegovu sklonost da piše o sebi i svojim putovanjima. Zahvaljujući ovim

² Ovdje se misli na renesansu koja se, usled različitih društveno-političkih faktora, na Balkanskom poluostrvu javlja suzakašnjenjem, te se s toga prepliće sa prosvetiteljskim tendencijama. Vidi: Д. Петканова. *Хилядолетна литература*. София, 1974. стр. 247.

beleškama imamo uvid u njegova interesovanja i sklonosti kao dokaz njegove sposobnosti da stvori jedan novi žanr u književnosti.

Treba imati na umu da Partenije Pavlović pri pisanju autobiografije nije imao pred sobom nikakav uzor. Po svemu sudeći nikada se nije susreo sa autobiografijom kao samostalnim žanrom. Naime, sedamdesetih godina XVII stoleća u Rusiji su nastale dve autobiografije. Jedna je bila autobiografija protopopa Avakuma, a druga njegovog istomišljenika i prijatelja Epifanija. Ovi tekstovi ostali su u rukopisu sve do druge polovine XIX stoleća, te sa izvesnošću možemo tvrditi da ih Partenije Pavlović nije mogao imati u rukama. Na italijanskom i nemačkom, jezicima koji je Partenije Pavlović razumeo i govorio, takođe nije bilo štampane autobiografije do polovine XVIII stoleća. Moglo bi stoga da se kaže kako je Partenije Pavlović sam došao do ideje da napiše autobiografiju.

U vreme kada je Partenije Pavlović pisao svoju autobiografiju prosvetiteljstvo je u zapadnoj Evropi već uzelo maha. U godinama njegovog putovanja širom Italije, međutim, ono je bilo tek u začetku, u granicama susedne Francuske. No, uprkos tome što se u svojim putovanjima Partenije Pavlović nije mogao susresti s prosvetiteljskom mišlju, ona je prisutna u njegovom delu. Iz njegovog stava prema hrišćanskoj tradiciji leko je razumeti racionalističku crtu njegovog književnog ostvarenja. Tako se dah prosvetiteljstva u delu Partenija Pavlovića spojio sa zakasnelom renesansom i doveo do preplitanja ova dva pravca na Balkanu.

Autobiografiju Partenija Pavlovića prvi put je pomenuo Nikola Krstić kada je trebalo da utvrdi vrednost rukopisa, da bi ga zatim ponudio Srpskom učenom društvu. U Glasniku Srpskog učenog društva Krstić je pomenuo jedan rukopis, koji je on nazvao „dnevnikom” nekog nepoznatog putnika. Naveo je i njegovu sadržinu. U zaključku je rekao: „Sudeći po onome, što je napisano na kraju prve strane drugoga lista, pisac je ovoga rukopisa Partenije...”. Odgovor na to ko je bio taj Partenije, Krstić nije znao, ali je ipak smatrao da je otkrio nešto vredno, te „bio – reče – ma ko pisac njegov, nalazi za vredno, da se rukopis otkupi za Učeno društvo, i trebalo bi, da ga još neko drugi pregledi, te da se vidi, da li zaslužuje da se pečata.” Rukopis je u celosti objavio Dimitrije Ruvarac 1905. godine u „Srpskom Sionu”.

Autobiografija je srazmerno kratka, obuhvata ukupno oko 14 štampanih strana velikog folio-formata. Počinje 21. juna 1749. godine, kada je Partenije Pavlović već bio crkvena ličnost. Najpre govori o vremenski relativno bliskim događajima, potom se vraća na događaje iz prošlosti da bi zatim ponovo opisao blisku prošlost. Ova lutanja u vremenu, nechronološko pisanje, postaje, inače, karakteristika Pavlovićevog stila. On često prekida pričanje jednog događaja da bi počeo da priča sasvim drugi događaj, koji takođe ostavlja da bi opisao neku raspravu ili pisao o čudesima svetaca. Ove karakteristike možemo uočiti u kratkom sadržaju Pavlovićeve autobiografije:

Autobiografija počinje audijencijom patrijarha Arsenija Četvrtog kod carice Marije Terezije 1746. godine. Nakon toga sledi podatak o Pavlu Nenadoviću koji je 1749. godine takođe bio na audijenciji kod carice, gde je bio prisutan i sam autor. Partenije Pavlović naglašava da je Pavle Nenadović vodio razgovor bez prevodioca, a sebe samog autor naziva „samovidecom Partenijem”. Nakon nekoliko dana on polazi na put u Bukurešt na poziv Konstantina Mavrokordata. Na povratku iz Bukurešta u Beč, prolazi kroz Temišvar, Segedin i Budimpeštu; nakon toga provodi šesnaest meseci u zatvoru u Beču – ovde u autobiografiji priča o svom zatvorskom drugu, koji je nakon njihovog oslobođenja primio islam u Beogradu; zatim govori o svom zdravstvenom stanju, o tome da mu bruji u glavi od mnogih udaraca koji su pali na nju; u Ohridu su ga tukli jer je zvonio u jednoj džamiji; u Erdelju su ga okovanog vodili u Sibin, pred sibinskog generala; potom su nabrojana mesta kroz koja je proputovao: Banat, Srem, Slavonija, Hrvatska, Dalmacija i Italija; u Napolju su ga isterali iz jedne latinske crkve jer je vređao papu. Nakon toga slede Rim, Venecija, Firenca i Bari, da bi se u Zadru zbog kletve zadarskog katoličkog arhiepiskopa Zmajevića ponovo našao u zatvoru; potom pominje Stefana Ljubibratića koji Parteniju Pavloviću daje čin đakona; Stefana Ljubibratića su optužili katolici da je u vezi sa Rusijom, te je stoga, po delu Partenija Pavlovića, proveo u zatvoru u Veroni četiri godine; zatim Partenije Pavlović piše o putovanju u Albaniju gde je bio u Avlonu, Draču; u Skadru je proveo dva i po meseca u zatvoru; preko Ulcinja, Bara, Kotora stiže u dalmatinski Risan gde otvara škola koja je radila sa 30 đaka svega godinu dana; odavde odlazi u Savinski manastir gde dobija monaški čin; ponovo na putu, preko Mostara i Sarajeva u Bosni, stiže u Novi Pazar kod patrijarha Mojseja Rajovića; planira da otputuje u Moskvu kod Petra Velikog, ali ga Turci u tome sprečavaju; iz Novog Pazara odlazi u Beograd, kod Mojseja Petrovića koji ga je postavio za đakona; sa Mojsejem Petrovićem odlazi u Beč; po povratku u Sremske Karlovce postavljen je za jeromonaha; potom ponovo odlazi u Bukurešt da bi se sreo sa jerusalemskim patrijarhom Hrisantom; nedugo zatim optužen je da gaji simpatije prema Konstantinu Branković te su ga stavili u pritvor; kada su ga uz svesrdnu pomoć Mojseja Petrovića pustili iz zatvora otišao je u Beograd, preko Brašova, Sibina i Rižnika; posle smrti Mojseja Petrovića, Vićentije Jovanović postao je novi arhiepiskop; zajedno sa novim arhiepiskopom posećuje Beč, Prag i Karlove Vari gde se zadržavaju tri meseca; Partenije Pavlović piše o lekovitosti banje; u Beču podiže glas u ime mira, ljubavi i za sedam vaseljenskih crkvenih sabora, zbog čega bi opet bio završio u zatvoru da nije na vreme završio svoj govor; slede nova putovanja u Mađarsku, Hrvatsku, Dalmaciju, Dubrovnik, Niš, Sofiju, Plovdiv, Rilski manastir; zatim govori o svojim studijama u Silistri, Bukureštu i u gradu Kosturu gde je kod monaha Metodija učio kartezijsku filozofiju; potom piše o utiscima i uspomenama vezanim za putovanja po Albaniji; daje mnogo podataka o raznim hrišćanskim svecima – gde se nalaze mošti, kakva su čuda činili: Ivan Vladimir, carica Teodora, Sveti Simeon, Nikolaj Čudotvorac, Nikodim Srpski, Stefan Srpski, kralj Milutin iz Sofije, Georgi Sofijski, Nikola Sofijski i drugi; zatim navodi podatke o novim mučenicima koji su

stradali od turske ruke; tu spominje Pahomija, učenika poznatog ruskog književnika i duhovnika, Josifa Bradatog; onda sledi rasprava o tome da je Bog zaštitnik pravoslavlja, a najjači dokaz toga je pobjeda Rusa nad Turcima, Šveđanima i Tatacima; izražava žaljenje zbog smrti sto hiljada ljudi u ratu između Nemačke s jedne strane i Rusije, Austrije i Francuske s druge; čudi se kako je svemogući gospod mogao to da dozvoli:

КАКЪ ПО ТВОЕМЪ ПОДОБИЮ СОЗДАНИ ЧЕЛОВѢЦИ СЯЩЕ СЪРОВО, СВЯРЕНО, И НЕМИЛОСТИВО
ДРЪГЪ НА ДРЪГА НАСКАКЮЮТЪ И ОУБИВАЮТЪ ПРЕВЕСХОДАЩЕЙ ЗВѢРСКЮ ЛЮТОСТЬ.³

Obraća se svetovnim vladarima da imaju za primer drevne careve koji su bili zaštitnici hrišćanstva; duboko ga vređa podela na hrišćanske crkve na istočnu i zapadnu struju, to je po njegovom mišljenju razlog da: **ТОЛИКО ВРАЖДА БЫЛА МЕЖДЪ ХРИСТИАНИ.**⁴

Na kraju govori o novim jeretičkim pokretima – luteranstvu i kalvinizmu – koji su još više rasepkali hrišćansko jedinstvo.

Partenije Pavlović retko saopštava konkretne podatke vezane za određeno vreme i izvesno mesto događanja. Zbog toga je i teško pratiti hronološki tok događaja. Njegova autobiografija nije formirana kao jedna kompaktna celina. Više je to niz sećanja navođenih bez jasnog, vremenski logičkog reda. Zbog fragmentarnosti i nedoslednosti ona se završava isto tako neočekivano kako je i započeta – sa godinom 1737. koja ni logički ni hronološki ne predstavlja njen kraj. U strukturi dela manjka sistematičnosti. Rukopis je sastavljen bez ikakvog prvobitnog plana, predstavlja skup važnih momenata i utisaka iz njegovog burnog i često vrlo teškog života.

U delu ne nailazimo na glavni tok događaja. Prisutni su samo segmenti. Ne znamo da li glavnu liniju dela predstavlja opis njegovog stradanja, ili mnogobrojna putešestvija, ili, pak njegova želja da sazna što više ili, čak, vezanost za pravoslavlje veru koju štiti od katolika i pripadnika drugih vera. Glavni tok događaja eventualno bi mogla da bude i njegova strast za učestvovanjem u filozofskim i religijskim raspravama u kojima je uvek branio pravoslavlje.

Sve ove teme u delu su nam date bez ikakve organizacije. Verovatno stoga Bonju St. Angelov naglašava da je Pavlovićeva autobiografija potpuno neorganizovano i nedovoljno razrađeno delo. To bi pre, možda, mogla da bude samo skica tj. „работен авторски екземпляр“, koji nije bio namenjen čitaocima, bar ne u ovom obliku. Partenije Pavlović je najverovatnije imao nameru da svoju autobiografiju još prerađuje i da joj da čitljiviji lik. Smrt mu, međutim, to nije dozvolila.

U svom pripovedanju Partenije Pavlović često ističe svoju patnju i stradanja. No, njegovom iskazu nedostaje umetnički izraz kojim bi istakao socijalni i ekonomski položaj naroda među kojima je živio. Nedostatak takve pozadine ima

³ „Srpski Sion“. Sremski Karlovci, 1905. XV. br. 15. str. 432.

⁴ Isto tamo. br. 17. str. 494.

za posledicu sledeće: njegova stradanja i nedaće izgledaju nedovoljno motivisane. Budući da im ne navodi razloge, njegove nevolje samo su registrovani fakti.

Karakteristično je za Partenija Pavlovića da ne deli ljude po nacionalnosti. Kao što je to Jordan Ivanov ustanovio, Partenije Pavlović ne priznaje postojanje Grka, Bugara, Srba, Vlaha, Rusa. Prihvata samo pravoslavni narod, čiji su neprijatelji Turci i katolici. Kod Partenija Pavlovića nije bila razvijena nacionalna svest. Iako na dva mesta u svojoj autobiografiji spominje svoju rodnu zemlju – prvi put kad govori o svom obrazovanju u rodnoj Silistri, a drugi put kada opisuje svoja putovanja po Bugarskoj – to još uvek ne znači svest o svom nacionalnom biću. Kod njega dominira svest o pripadnosti pravoslavnoj veri, te je stoga za njega svet podeljen na dva dela – pravoslavce i nepravoslavce.

Što se tiče stila i jezika, ali prvenstveno pogleda na svet, autobiografija Partenija Pavlovića u neosporivoj je vezi sa srednjovekovnom književnošću. Pominjući određena mesta Partenije Pavlović ih vezuje isključivo za svece čije se mošti tamo nalaze ili za svece koji su u određenom mestu živeli i radili.⁵

Бже тамъ въ Плевани ѿ стагъ цара Іуанна Владимира красни моши близъ Блѣсана въ монастырѣ, цѣлѣподателни всакоѣ болѣсти съ вѣрою приходящимъ ѿ благоговѣющимъ.

Въ Задрѣ даалматинскомъ красни моши стагъ Симеона Бѣопримца въ латинскоѣ цркви.

Въ Барѣ градѣ слабо видатса моши стагъ оца Николаа чудотворца.

Въ Пекки во цркви соборноѣ вознесенна лежатъ моши стагъ Никодима архієпископа сербскагъ въ кивотѣ ѿ целѣютса ѿ вѣрныхъ.

Близъ Пекки прекраснѣй монастырѣ дечанскѣ, лежатъ моши стагъ Стефана краља сербскагъ въ ковчезѣ ѿ целѣютса.

Memoarski tekst Partenija Pavlovića nastao je u periodu razvoja srpske književnosti kada su se uglavnom pisali katihezisi, prološka žitija i srednjovekovne hagiografije. U tom periodu svrha književnosti bila je da pouči ljude, i da ih pripremi za onozemaljski život. U to, može se reći, gluvo doba duhovnog života srpskog naroda pojavio se sasvim neočekivano, u ličnosti Partenija Pavlovića, pisac koji je literaturi pristupio s novih i u svemu drugačijih pozicija i koji je uložio prve napore da je oslobodi prastarih tereta hrišćansko-teološke kulture.

Značaj Partenija Pavlovića je u tome što je njegovo delo prekinulo s dotadašnjom tradicijom i što je moglo da predstavlja koristan eksperiment u traženju novog izraza u književnosti.

⁵ Isto tamo. br. 15. str. 430–431.

FUGA ZA ORKESTAR I JORGOVAN

Izabella Dankó

(Budapest)

Kada želimo imenovati prva uočavanja prolaznosti života, prvo zaljubljanje, prvo susretanje sa fenomenom smrti, svest o sopstvenoj seksualnosti, obično se koristimo sintagmom „rani jadi”, koju je Danilo Kiš upotrebio objedinivši sećanja na prerano ozbiljne, detinje igre.

Rani jadi su, kao što pisac kaže, namenjeni samo deci i osetljivima, svestan je da su samo deca i osetljivi u mogućnosti da je percipiraju onako kako je on to zeleo, a koji je u stvari jedini mogući način da se knjiga doživi. „To je ono pitanje ukusa i tzv. dobrog čitaoca koji će iz tekstualne mase da doživi nešto što nije od samog teksta, nego se nalazi tu negde, nevidljivo.”¹ Upravo su deca ta koja će prepoznati jedno nevidljivo lice koje se provlači kroz celu knjigu, fizionomiju deteta sa crtama anđela, sa kojim će poželeti da se identifikuju, ali im to neće uspeti, zbog neke, za njih neshvatljive distance. Primiće je sa detinjom ravnodušnošću, kao neminovnost koja se dešava imaginarnom junaku, a ne njima samima. Neće tražiti uzroke, razloge, objašnjenja, neće kriviti nikoga. A razlika između dece i osetljivih, (ukoliko ona uopšte postoji) počiva upravo na razumevanju te distance, koja rađa revolt i pravo na osudu tog vremena. Rata, koji je nametnuo jedan surov zakon svima, pa čak i onima koji zbog svog životnog doba nisu mogli poznavati neku drugu, bolju stvarnost, nego su stradanje prihvatili kao deo života, kao sam život.

Da li se prisećanjem mi oslobađamo uspomena, ili se možda uspomene oslobađaju nas? Izvesno je da je za Danila Kiša ponovno prisećanje, reanimacija uspomena, odlazak u predele u kojima ga odavno nije bilo, jedino pravo olakšanje, predugo željena katarza koju ostvaruju *njegove lepe bele ruke i njegovi fini prsti, kakve imaju samo lenjivci i opsenari*.² Zna da ne može celog života hodati u zatvorenom krugu i vući za sobom svoje detinjstvo, zna da mora „izrigati” taj pluskvamperfekat svoga života, kojeg nosi u sebi, on bi to rekao: *kao rudari olovni prah u grudima*.³

Ne počinje sve slučajno *s jeseni, kada počnu vetrovi*,⁴ godišnjem dobu koje već a priori nosi sa sobom uvelo lišće, simbol nečeg prošlog, što svojim tihim kricima ispod stopala prolaznika ne dozvoljava da se zaboravi. Sve počinje onda kada ljudi posle sunčanih dana, nenaviknuti na uznemirene vetrove i uporne kiše

¹ Iz razgovora Ljiljane Dufgran-Borčić sa Danilom Kišom. 1986 // D. Kiš. Gorki talog iskustva. Beograd, 1990. str. 12.

² D. Kiš. *Enciklopedija mrtvih*. Beograd, 1990. str. 12.

³ D. Kiš. *Homo poeticus*. Sarajevo, 1990. str. 220.

⁴ D. Kiš. *Rani jadi*. Beograd, 1990. str. 7.

žure ulicama više nego obično, u potrazi za toplinom koju pokušavaju naći u svojim domovima, a u kojima umesto topline često nalaze samo nešto veći prostor za razmišljanje. A to je dobro, jer oni kojima je toplina potrebna, moraju svet posmatrati drugačijim očima, pridajući nove važnosti sasvim banalnim stvarima.

Onda se čuje zvuk: kao da je ptica udarila kljunom o zemlju. A divlji kesten pada bez i najmanjeg vetra, sam od sebe, kao što padaju zvezde – vrtoglavo. Onda udari o tle s tupim krikom. Ne rađa se kao ptica iz jajeta, postepeno, nego se odjednom rasprsne dlakava ljuštura, iznutra beličastoplava, a iz nje iskaču vragolasti melezi, kao jagodice nasjmejanog crnca. U nekoj mahuni se nalaze blizanci, ipak bi ih ljudi mogli razlikovati: jedan ima na čelu ima belegu, kao konj. Majka će, dakle, uvek moći da ga prepozna – po zvezdi na čelu.⁵

Svestan je Danilo Kiš, da je plod kojeg je rodio, to ponovo ozivljeno detinjstvo, samo manje ili više uspešan dvojniki.

Kao na onom crtezu gde oko vidi belu vazu, ili pešćanik, ili putir, sve dok duh – volja? – ne otkrije da je ta vaza praznina, negativ, dakle privid, [...] samo imitatio, odraz odraza, senka,⁶

koju jedino tvorac, jedino majka-pisac može prepoznati. To je zapravo surova dijalektika života: kada se čovek posle dugo vremena vrati na mesto koje je odavno napustio, nikada ne može zateći ono što je ostavio, ne može čak ni znati da li je uopšte nešto ostavio, ili je sve to samo „odraz odraza”, puki privid.

Danilo Kiš se ipak vraća. Odlazi u ulicu Divljih kestenova, vođen mišlju da je nemoguće da uspomene toliko varaju. Pokušava materijalizovati nepostojeće, snagom svoje želje i neke logike višeg reda. Misli da su predmeti nekakav corpus delicti, neoboriv dokaz da je tamo nekada bilo Nešto, da je postojao Neko. U Bemovoj 27 traži otpatke, mrvice svoga detinjstva, izgubljenog osećaja sigurnosti, osećaja da ga neko još uvek mora čekati. Ali, da li ga je ikada tamo neko čekao? Da li su materijalni dokazi uopšte nekakvi dokazi? Ne seća se ni jednog lica, ne traži ljudske konture nego drveće, kestenove koji su cvetali s proleća šireći otužne i teške mirise. Njegova nostalgija za kestenovima je ustvari potraga za izgubljenim vremenom. On veruje da tolika kestenova stabla ne mogu nestati. Veruje da je makar jedno moralo ostati. Veruje da kestenovi ne umiru tek tako. Veruje da je u toj bašti sećanja morao ostati trag njegovog prisustva, jer uspomene su poput kestenja, one moraju imati duži vek trajanja, ako ih ne poseku, *rat, ljudi ili prosto vreme.*⁷ Neminovnost kojoj sve podleže, (*sve se osipa, draga Olga*)⁸ zakon jači od propisanog i shvatljivog proždire sve pred sobom, pa i tvrde kestenove, koji su odneli sa sobom mogućnost vraćanja bojama i oblicima, okrećući sećanja unutrašnjim izvorima, u kojima se dešavaju predivna previranja.

Singerica njegove majke, Marije Sam, pretvorila se u bokor ruža. Ta singerica koja je bila stub sigurnosi, koja je značila prisustvo majke, koja je prva zapa-

⁵ Isto, str. 7.

⁶ D. Kiš. *Pešćanik*. Beograd, 1990. str. 13-14.

⁷ *Rani jadi*. str. 14.

⁸ *Pešćanik*. str. 337.

dala za oko kada bi se otvorila vrata njihovog doma, doživljava čudesnu metamorfozu. Iz tog bokora sećanja izbija latentno, a ipak toliko jako pulsiranje ljubavi za majku, prema kojoj nikada nije uspeo izgraditi ironičnu distancu. Ona je više nego stvarna, ona je zaštitnik, prijatelj i saučesnik Andija, ona ne ostavlja prazan prostor za izmišljanje, ona nije (kao sto je to slučaj sa Eduardom Samom) onakva kakvu ju je stvorio u svojim maštanjima i iščekivanjima. Ona je jedina realna, egzistencijalna dimenzija Kišove trilogije, koja će tek u Bašti, pepelu postati epicentar svih kretanja i tek će tu ogromna ljubav prema majci biti dosledno prećutana, vešto zamaskirana, a toliko jaka i prisutna, jer *ljubav je odveć patetična, kao i lepota i patnja*.⁹ Lirski fragmenti *Ranih jada*, u kojima nema ni reči o ljubavi svi su u potrazi za njom. U potrazi za otelotvorenjem ljubavi, u potrazi za pravim prijateljem, za srodnom dušom, koju Andreas nalazi u psu. Dingo je ustvari njegovo viđenje ljubavi, arhetip prijatelja koji je uvek prisutan i koji ide do krajnjih granica poverenja. Zašto nije neko od ljudskog roda išao uz Andija kroz njegove podvige, uz njegova maštanja i fantaziranja? Odgovor ne treba tražiti od Andija ili od Dinga, on je prisutan u nama samima, ukoliko smo ga spremni priznati sebi.

Na uzglavlju Andreasa izrasta jabuka, *jedno krvgavo povijeno stablo bez ploda*.¹⁰ U ovoj rečenici koncentrisana je piščeva samokritika i samoironija, njegovo večito nezadovoljstvo sobom (*jer samo su budale zadovoljne*)¹¹ i njegovo opredeljenje da biti ličan znači pre svega biti strog. Jabuka u svojoj paradigmatškoj, biblijskoj funkciji predstavlja simbol plodnosti (ali i greha!), ona izaziva u našoj fantaziji divljenje nad tim crvenim kuglama koje su imale snagu da poseju seme smrti u čovekovu utrobu. Slika stabla bez ploda beskrajno je tužna, a istovremeno i groteskna, smešna u svojoj besmislenosti, u njoj je srž piščevog tragično-ironičnog poimanja života, sa jednom naizgled neprimetnom nijansom, koja u stvari negira piščev stav. Iz Andreasovog uzglavlja, iz mesta gde je počivala njegova glava, njegove misli, njegovi snovi i maštanja, niče poput titančića, ali ovaj put ne po „surovoj nebeskoj logici“, nego neminovno, sa neverovatnom lakoćom „plavičasta muzika“ njegovih rečenica, kristalna čistoća njegovih misli, impresivna spretnost kojom se igra rečima. To su nevidljivi, ali više nego zreli i savršeni plodovi i nije nikakvo čudo što je stablo povijeno. Stablo čije korenje izranja iz reke sećanja, koje se krije još u „osmehu hleba u majčinoj torbi“. Najobičnija uskraćena fiziološka potreba diferencira Andija od druge dece. Već tada živi u njemu homo poeticus, koji oseća, zna, čuje u svom krvotoku pulsiranje nekog drugačijeg, uzvišenog porетка, koje će ga učiniti „pobednikom nad vremenom“, ali će ga zauvek ostaviti nemoćnim pred „cvećem i livadom“. Već tada se razvija u njemu klica težnje za po-

⁹ Gorki talog iskustva. str. 189.

¹⁰ Rani jadi. str. 14.

¹¹ D. Kiš. Život literatura. Sarajevo, 1990. str. 86.

sebnim, što će kasnije postati njegovo osnovno opredeljenje. *Literatura naravno teži onome što je posebno, da bi kroz to posebno dospela do opšteg.*¹²

Nošen vetrom, koji u *Ranim jadima* ni na trenutak ne prestaje da raznosi kvint-esencije sećanja, Andreas klizi na savršeno uglačanoj površini priče bešumno, bez suvišnih prekida i zaustavljanja, iz igre u igru. Jer, sve je u ovoj knjizi igra i upravo u tome leži njena veličanstvena snaga. Ceo jedan svet, pogled i dodir sa životom, svaki dodir sa ljudima, vremenom, prirodom dočaran je kroz igru, naizgled naivnu i bezazlenu, ali koja na drugom tasu vage nosi svoju težinu, dubinu, svoju surovost, koju je Andi isuviše rano osetio. Još dok je stajao pred zagonetnim osmehom Mona Lize, nudeći joj belo labudovo perje, predosećao je da ima nečeg strašnog, grešnog u toj igri. Kao da je osećao negde u vazduhu surovost sudbine koja ga prati, kao da je osećao da mu već tada lebdi nad glavom taj ahašverski duh – duh večitog Jude, koga je Bog prokleo da se nikada ne može smiriti, da ne može umreti i da večno luta. Međutim nije dugo čekao na spoznaju da nije jedini, ubrzo je shvatio da je on samo zrno tog opšteg poretka kojem svi podležu, da *nema pravde na svetu, ni među ljudima, ni među mačkama*,¹³ da je opstanak jačih, realna dimenzija stvarnog života.

Jedan od osnovnih motiva Danila Kiša je smrt, spoznaja ništavila, spoznaja mogućnosti nestanka, sopstvenog iščezavanja iz postojanja u nepostojanje koje zbunjuje i koje se tiče svake ljudske jedinice, u njoj je skrivena smisao svih ljudskih kretanja, njome sve počinje i njome se sve završava, a i u međuvremenu je bežanje od nje idući joj u susret osnovna pokretačka snaga.

U *Ranim jadima* ne postoji njeno direktno prisustvo. Andreas ne razmišlja o njoj i ne strahuje od nje. Doživljava je nesvesno, kroz igru, stvara je iz svojih maštanja i vizija koje rađa njegova tadašnja literatura („Mala školska biblija”, „Čovek, konj, pas”, „Kapetan srebrnog zvona”) i avanturistički duh koji je prirodna pojava za dečake njegovog uzrasta, ali koje se kod Andija graniči sa razumom. On gubi pod nogama magličaste obrise granica po kojima hoda, upada u ambis svojih zamišljenih svetova i nastavlja da živi u njima. U jednoj od mnogobrojnih igara, na zidovima Andreasove duše pojavljuje se zamak osvetljen suncem.

*Ako to bude lep, starinski zamak, poput onog grofovskog, tamo iza Carskog duba, i ako bude osvetljen, onda je to zamak šumske vile. Misliš li da ću pobeći? Ni po koju cenu [...] A znaš li kako ću je najlakše prepoznati? Biće sva u belom, kao u svili, samo nešto još finije i providnije [...] Ako se probudim, to je onda san. A ako se ne probudim, a ne budem mogao da idem – to znači da sam začaran.*¹⁴

Granica između izmišljenog, nevinog, bezazlenog i stvarnog, ledenog i zastrašujućeg nisu se ni na jednom mestu u knjizi ovako vrtoglavo približile. Smrt je tu. Ona je osvetljena, privlači ga svojom belinom od koje ne želi da beži. Već tada mali

¹² Gorki talog iskustva. str. 186.

¹³ Rani jadi. str. 74.

¹⁴ Isto. str. 58.

Andreas oseća da su njegovi koraci usmereni, da je šumska vila bacila na njega čini. Ushićem svojom igrom, ne sluti njenu pravu veličinu.

U *Bašti, pepelu* ta apstrakcija, taj zamak osvetljen suncem smanjuje se na veličinu kapljice, jedne misli koju Andi drži na svome dalnu, misli u kojoj je saznanje da će jednom umreti njegova ruka. U njega je posejana reč smrt, „to božansko seme”, koje ovde dobija metafizičku dimenziju. On razmišlja o njoj, strahuje, boji se snova u kojima struji prisustvo šumske vile.

U *Pešćaniku* se svaka tajna oko smrti raskrinkava. Ona je u potpunosti izjednačena sa životom, potpuno konkretna i prisutna. Andreas je svedok pokolja Jevreja i Srba u Novom Sadu 1942. godine. „Rupa u ledu se začepila od leševa”, od ovoga se nešto stvarnije, više golo i više istinito teško može zamisliti. Šumska vila ne egzistira i ne lebdi oko Andija samo u snovima. Ona bestidno odbacuje svoju belu, prozirnu haljinu i postaje stvarna, večita zamka i mogućnost kojoj je teško okrenuti leđa. Zato Danilo Kiš i dalje ostaje u podređenom položaju, i dalje pokušava da je se oslobodi pisanjem. Ona kao da upravlja pokretima piščeve kabalističke ruke. Ne treba mnogo zalaziti u potragu za njenim deformisanim likom, ona postaje centralna i jasno uočljiva piščeva opsesija. Sam naziv *Grobnica za Borisa Davidoviča* dovoljan je predznak da je smrt prisutna. Zbirka *Enciklopedija mrtvih* ne samo u naslovnoj, nego i u drugim novelama govori o smrti, pomerajući ugao posmatranja. Čak i *Čas anatomije* dobija naziv po Rembrantovoj istoimenoj slici, na kojoj profesor Tulp drži čas svojim učenicima nad mrtvim telom. Danilo Kiš se u opisu ove slike bavi estetikom mrtvaca, znači ne smrti kao pojma, nego konkretnog umrtvljenog tela, *lešine dobre da se na njoj demonstriraju simptomi nekog patološkog stanja*.¹⁵ Kao što ruku profesora Tulpa vodi smirenost i naučna sigurnost, tako su misli Danila Kiša vođene i osvetljene prelamanjem svetlosti iz očiju šumske vile, iz zamka osvetljenog suncem.

Neraskidiva je i neshvatljivo uslovljena veza između Eduarda Sama i svesti o ništavilu. Oni su povezani strujanjem nekih neovozemaljskih vibracija, ne zna se da li smrt apstrakcija, ili je apstrakcija otac Sam, da li je odsustvo oca Sama pretpostavlja prisustvo smrti, ili je prisustvo smrti identifikovano sa prisustvom, postojanjem Eduarda Sama. O njemu se ne govori mnogo, mada upravo kroz to njegovo odsustvovanje dominira osećanje stalnog prisustva. Njegova slika data je u negativu koji se rađa u igri i bajkovitosti *Ranih jada*. Njegovi koreni su u dečakovoj prevelikoj čežnji, u dečakovoj potrazi za njegovim likom, za njegovom sudbinom. Andreas pruža ruke za ocem, a dohvata prazninu. Pokušava stvoriti od njega idealizovanog junaka, nekog velikog heroja, a razdiru ga sumnje da će ga naći na levoj strani. U svom biblijskom značenju, gledati desno znači gledati u Boga, dok gledati levo znači okrenuti od njega glavu. U trenutku Poslednjeg suda, u levu stranu će biti usmereni oni prokleti. Desno je smer raja, a levo je smer pakla.

¹⁵ D. Kiš. *Čas anatomije*. Sarajevo, 1990. str. 11.

Postoje neka rabinska učenja koja govore da je Adam bio hermafrodit, sa desne strane muškarac, a sa leve žena.

[...] (jer on je bio sve to istovremeno, veliki bolesnik i histerična žena, žena bremenita od neke večne i lažne gravidnosti, kao od nekog golemog tumora, a bio je i dete, veliko dete svoga doba i svoga plemena, kao što je bio i nesposoban za svaki rad, fizički i umni podjednako, jer se krivulja njegove aktivnosti opasno izvijala i dospevala tako, u svojoj kružnoj putanji do apsolutne nule, do svoje poptune negacije).¹⁶

U ovoj kratkoj identifikaciji rečeno je mnogo o ocu Samu.

Bašta, pepeo i *Peščanik* samo će više razložiti i proširiti ove podatke, stvarajući kompleksan, istančan lik oca Sama, prateći i opisujući iz stope u stopu tu krivulju njegove čudesne lucidnosti, obojene adskom svetlošću. Pri ovom postepenom postupku građenja lika, ni u jednom trenutku neće biti zanemarena determinanta Levo, „levo od Boga i od života”.

Postoji još jedna skrivena virtuoznost, još jedan zametak koje će u *Ranim jadima* napraviti svoje prve korake. To je opredeljenje Danila Kiša za različitošću forme, ideja da se delo otrgne uobičajenom čitanju, da se forma ne razkikuje samo po spoljašnjosti, nego da se iznutra, u okviru forme same naprave pretapanja, unesu inovacije. U *Ranim jadima* obe linije različenosti su zadovoljene. Svet je izvajan prstima deteta, bez prisustva „majstora”, što odvaja ovo, od ostalih dela Danila Kiša. U samim pričama se, naravno, ako dobro napregnemo sluh, oseća neka unutrašnja želja za pomeranjem, koja će tek u *Bašti, pepelu* izbiti na površinu, da bi u *Peščaniku* doživela ekspanziju u potpunosti, posredstvom četiri registra, koja se smenjuju po pravilima nebeske harmonije.

Već na prvim stranama *Ranih jada*, pisac je dao preciznu i kristalnu definiciju za svoju formu, kako ove knjige, tako i ostalih. On kaže: „Trebalo bi komponovati fugu za orkestar i jorgovan” i odmah počinje sa radom. Od prvih strana *Ranih jada*, pa do poslednjih misli u *Enciklopediji mrtvih* sve podleže pravilnom kontrapunktnom obliku. Fuga je kompozicija za više glasova, u kojoj se isti stav ponavlja. Izgleda kao da glasovi jedan od drugoga beže i jedan drugog jure. Ponavljanje je kod Kiša višeznačno, on se koristi ponavljanjem, nagomilavanjem reči istih ili sličnih značenja, ali i ponavljanjem širih okvira. Taj isti stav, stav užasa od iščezavanja dosledno se ponavlja u svakom njegovom delu, ali kao prateći motivi, ponavljaju se u manjoj ili većoj meri i sve igre *Ranih jada*, ispevane različitim glasovima. Danilo Kiš želi pobeći od svojih misli (jer za njega je pisanje bekstvo) i želi ih u isto vreme stići, učiniti ih uhvatljivim i mogućim za oblikovanje. On je jedini kompozitor koji je uspeo stvoriti fugu za orkestar i jorgovan. Ovim on obeležava svoj senzibilitet, uvodeći određenu nepravinnost i atonalnost, karakterističnu za savremene kompozitore.

¹⁶ *Rani jadi*. str. 89–90.

Dobro je što kompoziciju Kiševih dela mogu čuti samo oni čiji sluh nije oštećen galamom, čime je zaštićena od mediokritetstva, kojeg se pisac toliko užasavao.

Tajna šifra za razumevanje ne samo trilogije, već mnogih skrivenih misli i naizgled neshvatljivih Kišove misli, je upravo to umeće slušanja muzike njegovih rečenica, umeće učestvovanja u imponantnoj igri *Ranih jada*. Kada bi pokušali da eksperimentišemo sopstvenim vidom i pokušali da se hronologije držimo u suprotnom, povratnom pravcu, došavši do *Ranih jada* ne kao do početne, već kao do završne tačke jedne kompaktne celine, u njoj bi se rešile moguće distance i nerazumevanja. Ali da bi došli do ovog zaključka, potrebno je ipak ići linijom kojom je i sam pisac išao. Potrebno je svet doživeti kroz slike, kroz isečke iz sećanja koji su nezaraženi logikom i rezonovanjem odraslog čoveka. Potrebno je osetiti pulsiranje jedne ogromne dečije duše koja je nasuprot, ili baš zbog činjenica kojima je okružena, uspela da sačuva umeće osmeha i optimizma, usmeravajući životnu filozofiju ka savršenstvu – ka jednostavnosti. Tek posle toga vredi ići dalje.

«РОЗДУМ ПРО НЕЗНИЩЕНІСТЬ ЛЮДИНИ»
(Циклон Олеся Гончара в контексті феноменологічної естетики)

Нонна Шляхова

(Одеса)

Із самого тексту роману О. Гончара *Циклон* «прозирає тайна людського життя», намагання збагнути природу, буття та покликання людини, виходячи із її унікальності та неповторності *Людина... Універсум... Альфа і омега всього...*¹ І хоча в центрі уваги автора опиняється рефлектуюча свідомість творчої особистості, однак його погляд звернений також і на феномен людської суб'єктивності – специфічної здатності особи бути визначальним конститутивним джерелом подієвої сфери світу. Аналізом способу проявлення людського «я» у життєтворчості, розмислом про той слід, що його має залишити після себе людина,² художнім моделюванням відносин «Я» – «Інший» О. Гончар дає підстави розглядати *Циклон* і в контексті феноменологічної естетики.

Романна дійсність *Циклону* сигналізує про хиткість світу – соціального і природного, авторська увага зосереджена на моделюванні «буття-без-вибору-буття», «буття-в-напрямку-до-смерті» (Е. Левінас). За таких обставин закономірним є виникнення у персонажів твору жаги до життя, що кваліфікується автором як один з «найсильніших людських інстинктів», поява «універсальної волі до життя», віра в його потаємну силу і відчуття вартості будь-яких його проявів – чи то у формі уявної космічної реальності, чи «тихої доріжки польової». В екстремальних ситуаціях полону майже рятівного значення набувають викликані спогадом ніби малоістотні речі: *і соломинка, розплескана на дорозі, і гребка, що віддаляється з тихим своїм передзвоном, і смаглий тугий колосок, що застряв між сталевими зубцями, в їхньому блиску.*³

Зображенням руйнівної сили природних і суспільних циклонів О. Гончар утверджує верховенство влади і вартості життя в усій його споконвічності: *Все, все в однім змичку життя, дублів нема, дублів життя не знає.*⁴

Отож так прискіпливо добирається автором і розповідачем роману спосіб зображення самої стихії буття – з висоти пташиного лету, ілюмінатора космічного корабля, – аби дати відчутти *зоряну свіжість неба* і вжахнутися

¹ О. Гончар. *Циклон* // Твори. У 6-ти т. Т. 4. К., С. 419.

² Там же. С. 313.

³ Там же. С. 340.

⁴ Там же. С. 484.

від земного образу тісного задушеного пекла.⁵ Сам феномен життя постає у *Циклоні* як умова та наслідок душевної/духовної активності автора і персонажів, а відтак життєвий світ твору набуває ознак «об'єктивованої суб'єктивності», що є провідною ідеєю феноменологічної філософії, – «Адже пережиття також і передовсім є реальністю».⁶

Звідси й увага в самому тексті *Циклону* до зображувально-виражальних аспектів мистецтва, визнання онтологічної/міметичної теорії *Лови кадр, Колосовський! Впіймай і увічни!... примусь зупинитися мить – прекрасну чи навіть потворну*.⁷ Неминуче у художній творчості особистісне начало ніяк при цьому не знецінюється – «творча естетична трансформація суб'єктивних емоцій і філософствувань» в індивідуальні особливості художнього світобачення, світосприймання, світоосягання пристрасно-зацікавлено осмислюється і переосмислюється автором та його кількома іпостасями, Сергієм-оператором, Головним, Мирославою. Звідси й ліричний пафос *Циклону* – висока «особистісна актуальність» (О. Лосев) образу автора і оповідача. Так мотивується художній статус Колосовського – його пережиття і є способом його буття в художньому просторі роману. До речі, у феноменологічному трактуванні категорія пережиття означає не тільки метафізичну об'єктивацію людини як діючого суб'єкта чи винуватця своїх учинків, а й «виявлення особи як суб'єкта», який переживає свої вчинки, свої досвіди, а разом з цим і у цьому й свою власну суб'єктність».⁸

У процесі підготовки і зйомок фільму, що є своєрідним текстом у тексті, неодноразово виникає полеміка з тим мистецтвом, що втрачає інтерес до пізнання людини, до способу її буття у світі. Як на переконання Ярослави, образом якої висловлює себе автор, саме життя, завдяки своїй вартості, змістовності, достойності, і має «знесмертитись у метаморфозі мистецтва», бо воно не мусить *розвіятись жменькою попелу*!⁹ Задіяністю в сюжеті у ролі сценариста мотивується в романі авторське право і на власне оцінне слово. І цим словом омовлюється авторська концепція творчості, що, як на його переконання, має бути пристрасною, зігрітою душею. Автор *Циклону*, як, до речі, і О. Довженко, надає перевагу позитивним імпульсам творчості, з дитинства його вабила поезія неба, задрив тим митцям, які малювали світло, сонце як вершинний самовияв природи, тому й комплексував, що «змушений писати тьму».

⁵ Там же. С. 370.

⁶ К. Войтила. *Суб'єктність і «те, що не піддається редукції» в людині // Досвід людської особи. Нариси з філософської антропології*. – Львів, 2000. С. 27.

⁷ О. Гончар. Зазн. праця. С. 323.

⁸ К. Войтила. Зазн. праця. С. 23.

⁹ О. Гончар. Зазн. праця. С. 430.

Особливістю творчої поведінки автора і його alter ego є те, що вони перебувають у постійному діалозі із світом, в осмисленні його сенсу, у прагненні збагнути, чому найцивілізованіший ХХ вік так згальовив себе руйнаціями, злочинами, знеціненням людського життя. Так духовно сприйнятий Колосовським навколишній світ стає тим чинником, який, з одного боку робить його чутливішим і мудрішим у стосунках із реальністю (йому відкривалося таке, «що раніше й не помічалось ніколи»), а з другого – допомагає віднайти і пізнати себе. Саме у процесі індивідуальної «співдії» із реальністю війни він *гостріше відчув свою людську самоцінність*,¹⁰ наблизився до своєї власної людськості і своєї особи, «став наочним свідком самого себе» (вислів К. Войтили).

З'ясовуючи причиново-наслідкові ланцюги появи суспільних катаклізмів, герої роману відчувають потребу пізнати себе «зсередини», заглибитися у внутрішній вимір свого існування і там відшукати джерело неповторності свого буття та відчути єдність з усім сущим. І внаслідок такої рефлексуючої самосвідомості чутливішим стає світосприйняття, спостережливе око починає помічати важливі речі *поневолювач деградує раніше, ніж його жертва*,¹¹ а власна віра у незнищенність спонукає до високих філософських розмислів *Може, у цій почутті незвиклості і виявляє себе потаємна сила життя, відлита деким у форму вищої космічної реальності?*¹²

Пафос і сюжетного й духовного буття героїв роману *Циклон* суголосний тезі філософської антропології, згідно з якою чим сильніша моя самоприсутність, тим краще я можу увійти у предмет, що поза мною, оскільки «моя самоприсутність не змагається з мєю трансцендентністю до об'єкта, а радше уможлиблює та вдосконалює її».¹³

Що ж до стану самоприсутності у романному бутті *Циклону* Богдана Колосовського, то він має характер так званої одночасної нерозрізняючої свідомості, коли водночас зауважується і переживається зовнішня реальність та особа, що цю реальність сприймає. Виношуючи задум майбутнього фільму про «ріки горя», про безліч загублених доль, Колосовський таким уявляє собі перший кадр: *Гора над містом. / На горі – тюрма. / В тюрмі – ми*.¹⁴

І надалі в центрі його уваги постійно присутні ці два об'єкти – в'язниця і власне «Я», «Ми», і саме ці два рівно-важливі епіцентри свідомості Коло-

¹⁰ О. Гончар. Зазн. праця. С. 318.

¹¹ Там же. С. 421.

¹² Там же.

¹³ Д. Кросбі. *Суб'єктність* // Досвід людської особи. Нариси з філософської антропології. С. 55.

¹⁴ О. Гончар. Зазн. праця. С. 325.

совського-в'язня стають сенсом його аналітичної думки – феноменом. У хвилини самоусвідомлення та пережиття своєї безжиттєвості він доходить до розуміння того, що *Холодна гора є для нас не просто місцем ув'язнення, страховиськом табору, вона стає поняттям*.¹⁵

Художня реальність *Циклону* витворюється за тим принципом феноменологічного дослідження, коли предметом осмислення є не сьогочасна актуально наявна дійсність, а явління цієї дійсності людині – повернення до попередньо пережитого у спогадах, у думках, у переживаннях. Такою духовною пам'яттю Колосовського представлені в романі жорстока стихія війни, принизливе безправ'я полону і той стан самосвідомості, коли *все пережите з'являється подеколи лише маренням із неймовірно далеких казок-ірреальностей*.¹⁶

У своєрідному нашаруванні теперішнього і минулого в романному часі *Циклону* художньо змодельовано ще один засадничий принцип феноменологічної етики: «Минуле іншого і до певної міри історія людства, в якій я не брав участі, в якій я ніколи не був присутнім, є моїм минулим». ¹⁷ Сергій-оператор не був в'язнем Холодної гори, проте саме він вголос омовлює те, що давно назрівало в Колосовського, – зняти фільм про Чорну одісею оточення, він підказує і ракурс зображення: у фокусі мають бути не смерчі вибухів, димовища баталій, а роздуми про незнищенність людини, відповідь на питання: *Що вам світило?* Займенникова форма звертання «вам» засвідчує сьогочасну теперішню готовність Сергія бути самоприсутнім у минулому Колосовського, вжитися у нього як у своє власне.

Прикметною в цьому плані є Сергійова полеміка з редактором щодо поетики майбутнього фільму. На іронічну репліку редактора: *Радий буду, якщо добудеш іскру з попелу минушини*, – оператор зауважує цілком серйозно: *Те, що було, ніколи не стане для мене попелом минушини*. І уточнює: *То все чийсь муки і страждання*.¹⁸

Мотив вічно актуального теперішнього часу звучить й у внутрішньому монолозі Сергія, на переконання якого *дистильовано сучасної теми нема!*, бо ж *сучасне переплелось із минулим – не відділити*.¹⁹ Та й сам хронотоп *Циклону* тримається на пам'яті, спомині, уяві. Художній час роману – це сьогочасне пережиття, осмислення того, що колись реально відбулось і залишилось навечно емоційно теперішнім в серці й розумі автора та близьких йому духом героїв. Пригадаймо, як властиве Колосовському почуття «тотальної

¹⁵ Там же. С. 326.

¹⁶ Там же. С. 327.

¹⁷ Е. Левінас. *Між нами. Дослідження-думки-про-іншого*. К., 1999. С. 132.

¹⁸ О. Гончар. Зазн. праця. С. 479.

¹⁹ Там же. С. 460.

відповідальності» (П. Рікер) з яскравістю галюцинації відтворює в його пам'яті бій за Харків, і враз тодішній «екстаз наступу» починав переживатися як сьогочасний стан. Нерідко зустрічаємо в романі й «омайбутнення» минулого та відчуття «духовного відблиску» прийдешнього. Отож здається, що форму оповіді можна було б визначити як асоціативно-монтажну, коли б принцип «я пам'ятаю» не був одномоментно злитим з усвідомленням/відчуттям – пам'ятатимеш довіку, *в останніх атаках – теж пам'ятатимеш*.²⁰

Таким чином, у *Циклоні* художньо змодельовано час, що його за Е. Левінасом, можна зрозуміти, починаючи від теперішнього і від присутності, де «минуле – лише затриманий теперішній час, а мабутнє – теперішній прийдешнього».²¹

Нагадаємо, що однією з методологічних засад феноменологічної естетики є так звана «археологія» – пошук прихованого (втраченого) сенсу. Відчутний у романному дискурсі *Циклону* дух давнини, інтерес до естафет життя мотивується представленням духовно близького авторові Богдана Колосовського як колишнього студента істфаку, який і досі зберіг свою закоханість в історію та археологію.

Герої *Циклону* у процесі тривалих і напружених споглядань та само-споглядань приходять до, здавалось би, банальних висновків: *нема на світі нічого кращого за саме життя, що істина в цьому: просто жити*.²² Між тим ця простота оманлива, сюжет роману і зумовлені ним людські долі нагадують: просто жити – дуже складно, твоє буття й буття інших залежить від міри людськості, головна загроза всьому живому криється в твоїй апатії, збайдужінні, знелюдненні.

Так виникає у романі українського письменника визначальна для феноменологічної етики проблема міжособових стосунків, відносин між «Я» та «Іншим». Зустріч Я з Іншим є відразу ж відповідальністю за нього, – такий етичний наголос робить Е. Левінас, яскравий представник «філософії діалогу». Та, на відміну від М. Бубера, в центрі уваги якого взаємність між Я і Ти, Е. Левінас аналізує стосунки одного з одним саме в асиметрії: Я детермінується Іншим, тоді як Інший не детермінується Я. «Мене не обходить, що до мене має інший, це його справа, для мене він, передовсім той, зо кого я відповідальний».²³

Категорія іншого/іншості набуває в романі *Циклон* ознак життєтворчого символу в зображенні суїцидної поведінки персонажів. Коли Колосов-

²⁰ Там же. С. 428.

²¹ Е. Левінас. Зазн. праця. С. 132.

²² О. Гончар. Зазн. праця. С. 422.

²³ Е. Левінас. Зазн. праця. С. 121.

ському вже не ставало сил нести відповідальність за своє право бути, виникала готовність «знебутись, перейти в нічогість» (*Часом хотілося, щоб убило*), і він, нехтуючи собою, випростовувався назустріч кулям, – рятувала його присутність небайдужого до чужої смерті Решетняка, устами автор висловлює думку про космогонічну природу буття людини (*Життя, воно не тільки твоє*) і вимогу притягати до відповідальності за зневаження його (*Чого ти його по-дурному під кулі?*). Решетнякові завдячує своїм життям і Шаміль: у відповідь на його розпачливе *може й справді...пістолет до скроні?*, Решетняк заперечливо крутив головою (*Пострілятись? Усім? Ні*). Не залишив він наодинці із передсмертною самотою і капітана Чікмасова.

Страх за смерть іншого, який «випереджав турботу за себе» (Е. Левінас), робить Решетняка знаковою фігурою в романному світі *Циклону*. Своєю життєстверджуваною енергетикою він підтримував полонених у хвилини чорних депресій, душевних криз, коли у відчаї вони ладні були *голіруч кинутись на багнети, коли захлиналися від розпуки, коли, здається, попереду жде тебе тільки смерть або божевілля, ось тоді Решетняк приходить на порятунок занепалій душі*.²⁴ Таку поведінку автор називає внутрішнім подвигом скромної душі, *яка не раз саму себе пересиливала, не раз над собою піднеслась*.²⁵

Письменник прагне осягнути різні аспекти таїни людського життя. Розмисли про «незнищенність людини», відчуття загрози знедуховлення (*Невже ми втрачаємо дар співчувати?*), дух тотальної відповідальності – провідний пафос *Циклону*.

У ньому філософська концепція іншості набуває свого оригінального естетичного вираження. Якщо за Е. Левінасом Я не знає Іншого, який «приречений залишатися стороннім», то увага автора роману *Циклон* повсякчас переноситься із самопізнання на розпізнавання іншого, із зворотнім рухом від Іншого до Я.

Перебуваючи в ситуації без права на життя і на смерть на отій *окаянній Холодній горі*, герої роману прагнуть зазирнути в себе де самих глибині й водночас вони намагаються збагнути інших – отих, *що на вишках*. Тяжко переживаючи тягар існування і прагнучи виконати завдання бути, Колосовський-в'язень заперечує ненависть до іншого ніж сам як явище антиприродне, проте, відчуваючи, що носить її в собі, робить спробу розпізнати інакшість іншого як об'єкта своєї ненависті *Хто ти є? Геній чи ідіот?*. Цікавить його й те, як той інший сприймає його самого *Що я значу для тебе?*, яким він сам постає в очах іншого *Гадаєш, мабуть, що залізною п'ятою зумієш роз-*

²⁴ О. Гончар. Зазн. праця. С. 330.

²⁵ Там же. С. 353.

топтати мій дух.²⁶ Від розмислів про кардинально іншого ніж сам увага знову переноситься до себе самого – перегляду власних особистісних ресурсів *Чи носимо ми ще в собі достатній опір обставинам, опір, що тільки й здатен робити людину людиною?*²⁷

На відміну від етики любові й відповідальності Е. Левінаса: «Я дійсно є відповідальним за іншого навіть тоді, коли він чинить злочин»,²⁸ Колосовський з ненавистю, яку хотів би приховати в собі, але не міг, подумки запитував іншого /злочинця: *Хто ти є, чоловіче?*,²⁹ і Шаміль у годину смертельної небезпеки усвідомлює, що немає на світі мови, на якій він би міг порозумітися з духовно чужим йому іншим. Осмисленням оцієї перехресної діалектики самоті самого й Іншого ніж **сам**, філософія роману О. Гончара близька теорії людської ідентичності Поля Рікера, осібно його тези про те, що «справді множинними є способи, якими **інший ніж сам** афектує розуміння **самого** **самого** же», а відтак упізнає себе лише **через** свої ж почуття.³⁰

Прагненням пізнати істину про людину, спробою осмислити засадничі принципи людського буття, способу співіснування зі світом, співжиття з іншими людьми, – такими психоідеологічними чинниками мотивується авторське жанровизначення задуму майбутнього твору: *Роздум про незнищенність людини*.³¹ Поступово у процесі здійснення відбувається вторгнення авторського власного досвіду: *Ти ж бачив людей у їхніх злетах і в занепаді, у величчі й нещасті, в передсмертних муках і в щасливих сльозах переможців*,³² смислопороджуюча сила якого вимагає окремого тексту, тексту «чорної одісеї полону». Так з'являється, «як осяяння, як одкровення», автокорекція раніше визначеного жанру: «робити фільм пережитого». І в результаті виникає фільм у фільмі, текст у тексті. І основний текст, і субтексти роману *Циклон* як явища індивідуальної творчості засвідчили інтертекстуальність художньо-філософського мислення українського митця, його причетність до світового літературного процесу ХХ століття.

²⁶ Там же. С. 349.

²⁷ Там же. С. 351.

²⁸ Е. Левинас. Зазн. праця. С. 124.

²⁹ О. Гончар. Зазн. праця. С. 365.

³⁰ П. Рікер. *Сам як Інший*. К., 2000. С. 392.

³¹ О. Гончар. Зазн. праця. С. 320.

³² Там же. С. 441.



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Ferincz István egyetemi docens, tanszékvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 200, munkaszám: 40/2004.